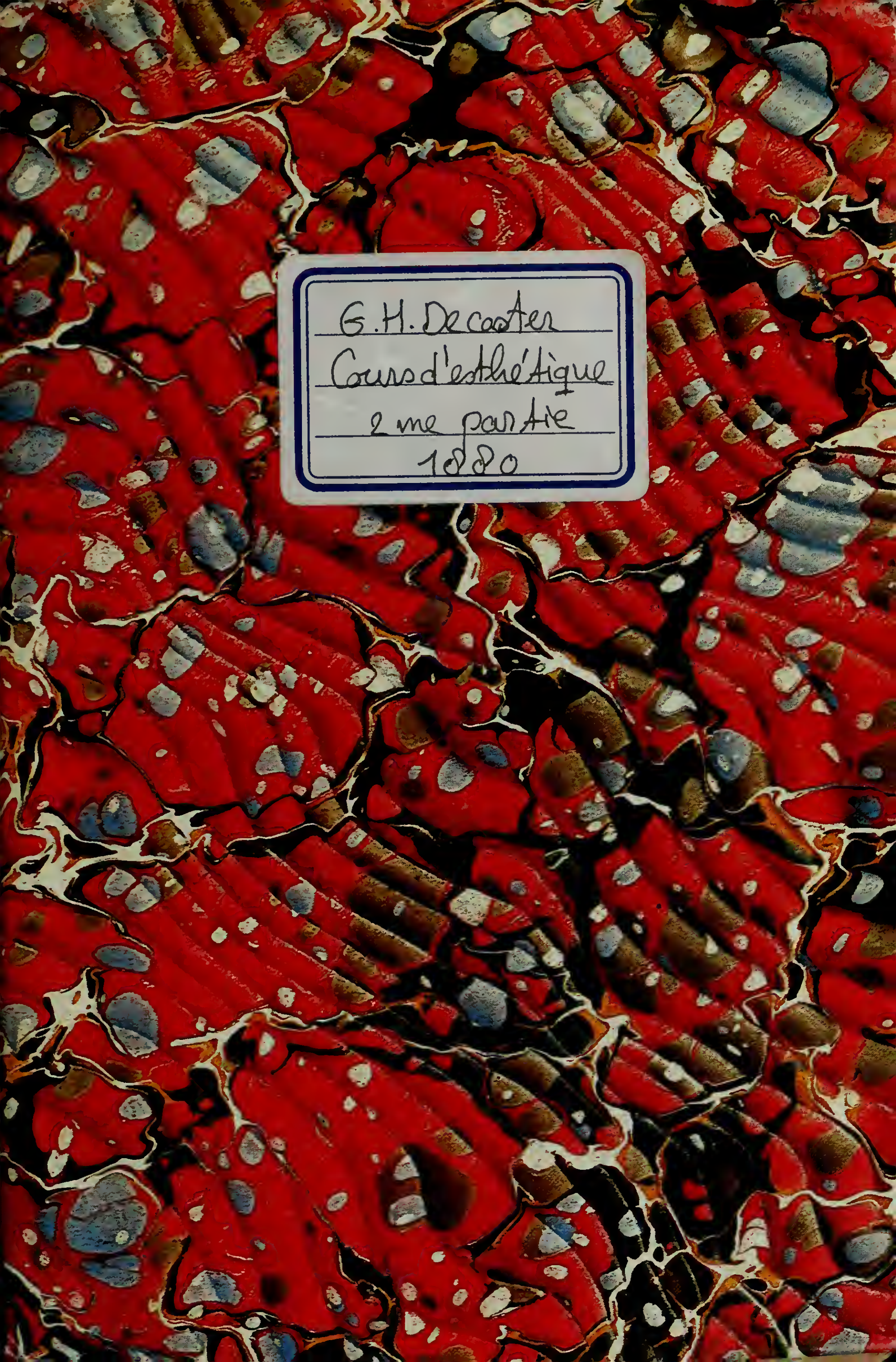
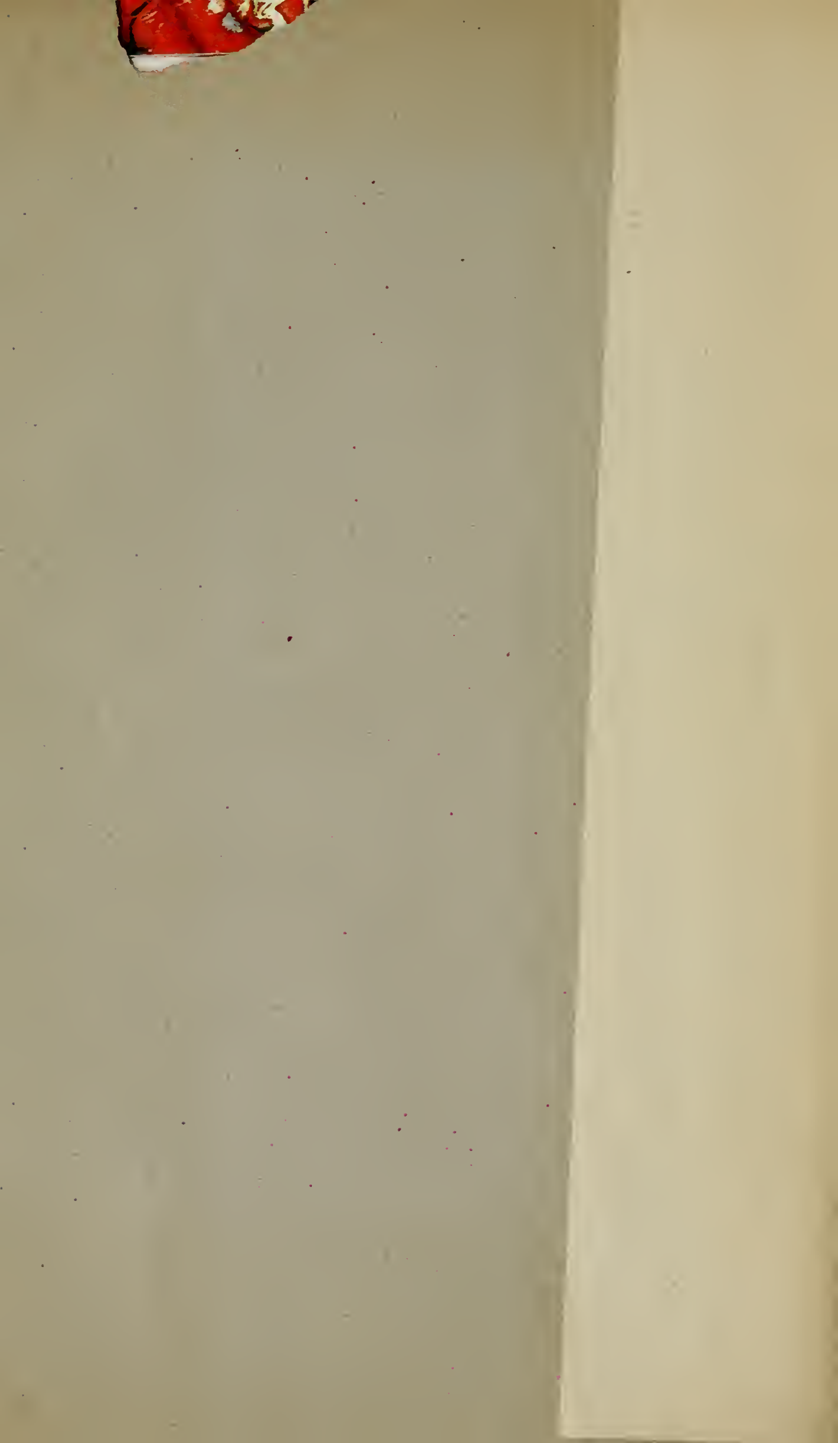

G. H. Decoster
Cours d'esthétique
2me partie
1880



TROISIÈME PARTIE

THÉORIE GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS.

CHAPITRE PREMIER.

LE BEAU, LE VRAI, LE BIEN RÉALISÉS.

SOMMAIRE : *Les choses contingentes ne réalisent pas chacune le beau, le vrai et le bien. — Un seul et même objet peut cependant les réaliser. — Le beau, le vrai et le bien réalisés dans la nature et dans l'art.*

De même que les notions du beau, du vrai et du bien se distinguent entre elles, de même, dans les choses contingentes, on constate l'application spéciale de tel ou tel principe : ce qui est beau n'est pas nécessairement vrai et bon ; ce qui est vrai n'est pas nécessairement bon et beau ; ce qui est bon n'est pas nécessairement beau et vrai. Ainsi un conte peut être très beau au point de vue du fond et de la forme, il n'en sera pas plus vrai, considéré en lui-même ; il ne sera pas bon, s'il va à l'encontre du bien et se trouve être corrupteur des mœurs, contempteur de la justice ; au contraire, plus il serait beau, plus, dans ce

cas, il serait mauvais et dangereux. Dans l'histoire des peuples, dans la vie de chaque homme, il n'y a malheureusement que trop de faits très vrais sans être ni beaux, ni bons. Une action charitable, l'aumône, par exemple, est chose excellente en soi; mais, si donner ne coûte ni peine, ni difficulté, ne produit aucun sentiment ni d'amour, ni de devoir accompli, qu'y a-t-il de beau dans cet acte? Et, si l'on y ajoute le mépris pour celui qui reçoit, ne devient-il pas laid? Si l'on fait, sous les apparences d'une aumône, une restitution à laquelle contraint la conscience ou une autre puissance, ce même acte n'est-il pas une fausseté? Et, si l'on donne afin de perdre celui qui reçoit, est-ce que cette action ne revêt pas tous les caractères du laid, du faux et du mal?

Cependant, en un seul et même objet et en une seule et même action, les perfections de beauté, de vérité et de bonté peuvent se trouver unies dans des combinaisons infiniment variées; plus la combinaison est parfaite, plus l'action et l'objet sont beaux, vrais et bons, plus aussi ils sont parfaits, parce qu'ils se rapprochent davantage du type infini de toute perfection.

La nature, considérée sous son aspect général, nous offre le beau, le vrai et le bien réalisés directement par la puissance divine.

Dans son ensemble, la création nous montre une rare perfection de beauté : au milieu d'une multiplicité, d'une variété infinies, règne un ordre admirable qui ramène les êtres et les choses à l'unité physique et intelligible; partout la vie et l'activité se manifestent, produisent la génération, le développement, le

mouvement, sans porter ni perturbation, ni désordre dans l'univers, dont la réalisation fait briller, dans toute sa splendeur, la simplicité féconde du plan divin.

Les astres gravitent autour de leurs centres d'attraction, sans se troubler, ni se heurter ; la masse, la distance, la vitesse de chacun d'eux sont calculées avec une précision telle, qu'ils tomberaient sur leur centre d'attraction ou se perdraient à jamais dans l'infini de l'espace, si l'on supposait un changement dans ces rapports. Sur notre globe, depuis le grain de sable jusqu'à l'homme, il y a une chaîne non interrompue d'êtres dont les liaisons et les rapports sont tels, qu'il devient, pour ainsi dire, impossible de déterminer où un règne, un genre, une espèce commencent, où ils finissent. Et, si l'on fait abstraction de la raison, qui distingue essentiellement l'homme de tous les animaux, comment déciderait-on où commence l'espèce humaine? Quelques êtres de cette immense chaîne manquent; mais les découvertes journalières de fossiles prouvent que leur disparition est le résultat d'accidents survenus dans la création. Toutes ces espèces et tous ces genres sont coordonnés, subordonnés entre eux; tous les individus sont doués d'une vitalité en rapport avec leur but et de formes qui permettent à leurs forces de se développer et d'agir.

Mais quelle variété au milieu de cette unité! quelle fécondité dans la reproduction d'un même type! Entre les différentes espèces, les formes essentielles sont presque identiques, comme partant d'une unité supérieure qui se développe en des sens divers suivant les déterminations particulières des êtres par races et par-

familles. Dans une même espèce, où les propriétés et les formes essentielles sont identiques, où tous sont donc au fond les mêmes, il n'y a pas deux individus qui se ressemblent ni dans leur ensemble, ni dans leurs détails. Pour ne point parler des hommes qui se distinguent si nettement entre eux par leurs caractères et leurs formes, par l'ensemble de leur constitution et les détails de leur corps, si éminemment expressif, ni même des animaux chez lesquels une variété presque égale se manifeste, prenons une vigne, prenons-en mille, en vain chercherions-nous deux feuilles identiques de couleur, de forme, de grandeur; c'est toujours la même feuille de vigne, distincte de toute feuille d'autres végétaux, mais c'est toujours une feuille différente et caractéristique à l'infini.

Si nous considérons les genres, les espèces ou les individus, quelle perfection dans les êtres les plus grands et les plus forts, dans les plus petits et les plus chétifs! Si l'on ne peut reconnaître la beauté à chacun d'eux, parce que dans leurs formes extérieures on ne trouve pas cette symétrie, cette grâce, cette vitalité qui la constitue, quelle puissante unité, quelle harmonie pourtant! Chaque être a son but particulier et les moyens nécessaires pour réaliser sa fin; et ces moyens ne sont pas seulement des propriétés internes, que nous ne pouvons découvrir sans l'étude approfondie de la structure et des mœurs de l'être; son but et ses moyens se manifestent à l'extérieur dans la forme du corps en général et de chaque membre en particulier, avec une perfection telle, que, les formes étant connues, nous saisissons directement les moyens et nous concluons légitimement au but. Partout il y a

harmonie entre l'idée qui a présidé à la réalisation de l'être et cet être lui-même.

Dans les créatures douées de sensibilité et dans celles qui ont, en outre, l'intelligence et la raison, cette harmonie est encore plus complète et plus parfaite : elle est non seulement générale pour toute la durée de leur existence, comme réalisation extérieure d'un type; mais, à tout instant, selon les modifications physiques et morales, elle se manifeste d'une façon différente, comme expression de la vitalité et de la pensée; et, sans cesse modifiée d'après la situation actuelle de l'individu, elle reste toujours la même comme réalisation de l'idéal.

Considérons le lion : sa force se manifeste par ses muscles vigoureux; son regard noble et fier, sa marche assurée indiquent le sentiment de sa puissance; les mouvements libres et aisés de son corps régulier et bien bâti témoignent de son activité vitale. Mais quels changements ces muscles, ce regard, cette allure, ces mouvements, cette expression subissent selon que l'animal est calme ou irrité, attentif ou nonchalant, inquiet ou tranquille!

Voyez l'homme : sa stature droite et majestueuse, ses membres symétriques et proportionnés, sa marche ferme et hardie, sa peau douce et colorée, son regard pénétrant et expressif, ses mouvements faciles et gracieux, sa voix claire et sonore indiquent un être qui pense, qui sent, qui a conscience de sa dignité, dont la vitalité peut se développer et se manifester sans effort. Quelles modifications ce beau corps subit selon les sentiments que l'âme éprouve, les idées qui l'occupent! Entendez un orateur défendre une noble cause :

suivez le jeu de sa physionomie, les inflexions de la voix, la mimique, le mouvement des membres, de la tête, des yeux. Chaque sentiment de son âme vient se refléter sur son visage et dans son corps. C'est toujours le même homme, mais à tout instant son expression change; l'harmonie de son être reste en général constamment identique; sa vie, ses passions, jusque dans les moindres actes, viennent modifier sans cesse ces rapports et réaliser des expressions nouvelles.

Dans toutes ces transformations, il s'établit une harmonie plus haute encore, c'est la beauté physique résultant de la beauté morale ou du bien profondément senti : tout sentiment noble, toute idée grande et généreuse embellit la figure la plus irrégulière de la beauté de la pensée qui se reflète dans l'expression; mais que surgissent des sentiments vils, des passions basses, des idées mauvaises, et la tête et le corps les mieux faits, les plus beaux, le regard le plus expressif, les traits les plus réguliers prennent une expression de laideur repoussante.

A côté de la beauté, quelle vérité dans la nature! Nul être qui ne réponde à son but, à son type; dont la conformation matérielle ne soit en rapport avec sa conception idéale et ne réunisse les propriétés essentielles à son genre avec ses propriétés individuelles. Nul être dont les propriétés particulières soient destructives de ses propriétés génériques, ou qui puisse, par son action ou celle d'un agent extérieur, modifier son essence. La loi de vérité est maintenue avec une telle rigueur, que la nature ne peut se transformer au point de créer des types mixtes qui soient des espèces réelles; le croisement des races, si fécond entre les

différentes variétés d'une même espèce, est stérile entre les espèces différentes, parfois dès la première génération et d'autant plus vite que les espèces sont plus étrangères l'une à l'autre.

L'existence des monstres ou de la difformité ne prouve rien contre la vérité dans la nature; d'abord parce que ce sont des accidents individuels qui ne portent aucune atteinte à l'ordre général et qui résultent souvent d'actions ou de situations contre nature; ensuite parce qu'aucun monstre n'est tel qu'il ne réponde au type général : il n'y a là qu'un développement irrégulier ou un empêchement à un développement normal de l'individu même dans sa détermination particulière. Les difformités et les monstruosités, loin de détruire la vérité de la nature, l'affirment; car ces écarts, qu'ils soient absolument individuels ou transmis par voie de génération, de façon à devenir le triste apanage de certaines classes d'êtres, n'existeraient pas sans des circonstances contre nature, l'affaiblissement, les excès, le manque, l'atmosphère viciée, les chutes, par exemple ; et, si l'individu monstrueux ne réalisait pas les propriétés essentielles à son genre, il ne vivrait point.

Le bien trouve aussi son application directe dans la nature, car la création entière n'a que cette fin. Tout être susceptible de sensibilité, et l'homme capable de penser et de sentir, ont pour but de réaliser leur bonheur ou leur bien ; et tout objet inerte a pour fin de contribuer à ce bonheur dans la mesure prévue par le plan divin. Si nous ne pouvons nous rendre compte de ce but dans des êtres et des objets déterminés, nous ne sommes pas autorisés, par là, à conclure contre

lui, parce que, partout où nous nous trouvons assez éclairés, ce but est patent.

L'instinct, à défaut de la raison, pousse l'animal à chercher son bonheur, et à procurer une satisfaction à des affections parfois tellement énergiques qu'on serait tenté de ne pas lui dénier toute intelligence. Chez l'homme, la conscience morale, le sens intime, les affections sont là pour attester que notre seul but est de réaliser le bien; que nous sommes doués des facultés nécessaires pour sa réalisation, que la nature entière nous est soumise pour atteindre ce but, et que l'observation de la loi morale, toujours présente à l'intelligence et au sentiment, est la seule voie pour aboutir à cette fin ou au bonheur.

L'existence du mal physique et moral ne prouve rien contre le bien. En effet, d'un côté, le mal physique est le résultat soit de la volonté abusant des forces du corps, soit d'une vie contre nature par excès ou par défaut, soit d'une situation anormale résultant de causes occasionnelles quelconques, qui ne troublent pas le bien général; de l'autre côté, le mal moral est l'effet direct de la volonté s'écartant librement et sciemment du bien.

Dans l'art, le beau, le vrai et le bien sont réalisables, mais d'une façon relative, car nulle chose créée n'est susceptible d'une perfection absolue; une œuvre est belle, vraie, bonne jusqu'à un certain point seulement; le plus beau, le plus vrai, le meilleur sont possibles; en outre, cet objet peut être beau, vrai, bon sous certains rapports; laid, faux, mauvais à d'autres points de vue; et même bon, vrai ou beau en certaines circonstances et non en d'autres.

Aussi n'y a t-il aucune œuvre d'art que l'on puisse donner comme type absolu de la beauté, de la vérité et du bien; ces productions ne sont ou belles, ou vraies, ou bonnes, ou belles, vraies et bonnes que dans une certaine mesure : ici le coloris, là le dessin, ailleurs la disposition, les types, le sujet, etc., pourraient être mieux choisis, mieux sentis, mieux conçus, mieux rendus. Une œuvre peut être belle ou laide sous le rapport de l'idée ; vraie ou fausse sous celui du rendu de la forme; bonne ou mauvaise sous celui des tendances morales; bonne d'idée au point de vue des mœurs des sybarites, mais très mauvaise à notre point de vue; vraie de couleur, de types, de costumes par rapport au pays où l'artiste habite et non pas au lieu où la scène se passe; belle comme théâtre et non comme église, etc.

Il arrive même souvent que les perfections du beau, du vrai et du bien ne peuvent être réalisées que dans certains de leurs éléments ou de leurs nuances : ainsi au lieu du beau, dans bien des cas, on n'aura que l'agréable, l'élégant, le gracieux, l'harmonieux; au lieu du vrai, que le vraisemblable, et au lieu du bien, que l'utile rendu attrayant pour charmer les sens et donner quelque satisfaction au sentiment du beau.

Il y a, en effet, une infinité de sujets dans lesquels il est impossible de tendre directement vers un but moral bien déterminé : on veut séduire par l'élégance des formes, l'habileté, l'énergie du rendu ; de même on traite souvent des sujets de pure invention, des mythes, des légendes, des abstractions personnifiées, des allégories, des faits matériellement impossibles, dans lesquels on emploie des êtres et des moyens fictifs ou

conventionnels; de même encore, et cela surtout en architecture et dans les applications de l'art à l'industrie, le bien n'est que l'utile embelli par la variété et l'harmonie des formes.

Cependant l'art, considéré en général comme la manifestation la plus haute de l'intelligence, après la science, et comme l'expression la plus puissante de la pensée ou de l'intelligence unie au sentiment et saisissant l'idéal, l'art doit avoir pour but la réalisation du beau, du vrai et du bien, et tendre à s'élever vers la possession et la manifestation de plus en plus parfaites de l'idéal, qui constituent son but et les conditions de son progrès.

CHAPITRE II.

LE BEAU DANS L'ART.

SOMMAIRE : *La pensée et la forme sont susceptibles de beauté. — La beauté de la pensée possède en soi une valeur supérieure à la beauté de la forme, mais celle-ci est plus essentielle. — L'art ne réalise pas toujours la beauté spirituelle et morale. — L'art s'élève à une beauté supérieure à celle que nous offre la réalité. — Comment l'art réalise le beau au moyen d'idées et d'objets qui ne sont pas beaux. — Le beau dans l'art relève de l'intelligence. — Le jugement sur le beau ne résulte pas du sentiment. — Le beau n'est pas le résultat du hasard. — Le beau ne résulte pas de l'observation de certaines règles de convention, ni du procédé.*

Le but le plus prochain de l'art, après la manifestation sensible de l'idéal ou plutôt identique à cette manifestation, c'est la réalisation du beau.

Dans l'art, deux éléments essentiels sont en présence : la pensée et la forme ; la première, le fondement de l'art ; la seconde, son mode d'expression. La pensée et la forme sont toutes deux susceptibles de beauté, l'une indépendamment de l'autre. En effet, une pensée peut se développer dans l'esprit avec tout l'ordre, l'enchaînement, la fécondité possibles, avec toutes les qualités qui en font une beauté, sans qu'elle reçoive une réalisation extérieure, et, si elle est réalisée, sans que la forme en soit belle.

D'autre part, une idée qui ne possède qu'à un faible degré ces perfections, ou qui même en est dépourvue, peut être réalisée par des formes splendides, réunissant toutes les conditions du beau. Ce qui plus est, un ensemble de formes peut être de toute beauté sans exprimer une pensée déterminée ou malgré une pensée qu'elles exprimeraient mal. Mais, par contre, une idée belle en soi est réalisable par des formes belles en elles-mêmes.

Il est de toute évidence que plus une œuvre réunit les conditions de beauté, plus elle est parfaite; et que celle qui atteint à la beauté de la forme et de la pensée a plus de valeur que celle qui réalise le beau, seulement dans la pensée ou dans la forme.

En outre, comme dans l'art la forme n'est que le langage de la pensée, il est tout aussi évident que le rapport parfait entre la forme et la pensée, bien que celui-ci réalise en lui-même plus directement le vrai que le beau, établit une nouvelle relation d'ordre, d'unité et d'expression entre deux éléments divers et augmente ainsi la somme du beau. Il en résulte que plus une œuvre réalise ce rapport, indépendamment de la beauté de la pensée et de celle de la forme, plus elle est parfaite; car, en supposant, d'une part, une pensée toute belle et, d'autre part, des formes également belles, si le rapport entre cette pensée et ces formes est faible ou nul, l'œuvre est fausse. Ce manque de vérité, rompant l'ordre et les rapports nécessaires, est destructif de la beauté : une œuvre, pour réaliser le beau le plus complètement possible, doit réunir les conditions de la beauté de la pensée,

de celle de la forme et du rapport d'unité entre ces deux éléments.

Dans l'art, la pensée, par sa dignité et sa valeur, prime la forme ; et, dans la pensée même, l'idée l'emporte sur le sentiment. Il s'ensuit que la beauté de la pensée possède en soi une valeur supérieure à celle de la forme et que la beauté de l'idée l'emporte sur celle du sentiment. Cependant, d'une part, l'idée sans le sentiment est sèche et morte; d'autre part, la pensée sans la forme ne se traduit pas au dehors. Il en résulte que le sentiment, qui donne à l'idée sa vitalité et son caractère personnel, ainsi que la forme, qui réalise la pensée avec toute l'énergie et l'expression possible, prennent une importance tellement considérable, que, dans certains cas, la beauté de la forme l'emporte sur celle de la pensée, comme le sentiment l'emporte sur l'idée.

La beauté n'est donc pas essentielle au même titre dans la pensée et dans la forme.

En effet, l'art a pour but la réalisation extérieure de l'idéal non seulement pris comme type d'un être, mais embrassant le monde entier de la pensée. Or, comme nous l'avons vu, tout dans l'idéal n'est pas beau, toute pensée n'est pas belle, alors même qu'elle est susceptible d'une expression artistique. En outre, quelle que soit sa beauté, elle doit revêtir une forme extérieure. C'est à l'art de coordonner, de subordonner, de combiner, d'arranger, de disposer tous les éléments de l'idéal poétique en vue de sa réalisation matérielle et d'opérer cette dernière.

Ici la beauté devient absolument nécessaire : quelle que soit la perfection de la pensée, si elle est mal for-

mulée; si le plan, l'arrangement de l'ensemble et des détails jusqu'aux plus petits, la coordination et la subordination des parties en vue du tout ou de l'idée principale, sont négligés; si la composition et l'exécution ne constituent pas une puissante unité, animée par le sentiment d'un souffle de vie et d'inspiration; si les formes extérieures sont imparfaites ou inachevées ; enfin si toute la réalisation n'offre pas le caractère de la beauté, non seulement l'idée aura perdu de sa valeur réelle, mais il n'y aura pas, à proprement parler, une véritable œuvre d'art. D'autre part, si les conditions de la beauté du plan et de l'exécution matérielle se réunissent, elle acquiert, par cela seul, une beauté poétique; quoique indifférente en elle-même, elle élève à l'idéal par la beauté extérieure dont elle est revêtue.

Certes le plan appartient à la pensée et se trouve en elle; mais cependant c'est une forme dont on revêt la pensée pour la rendre sensible. De sa nature même, il participe donc de la pensée et de la forme, et se trouve être un élément de la pensée et de l'exécution; mais il est dans un rapport plus étroit encore avec le rendu extérieur qu'avec la pensée, vu qu'il constitue pour celle-ci un mode d'expression que les formes matérielles réalisent directement et qui change avec la nature de ces formes. Ainsi la beauté de la forme extérieure est absolument essentielle à l'art, tandis que la beauté de la pensée ne l'est pas.

Dans l'expression des idées et des sentiments, l'art ne contient donc pas toujours la beauté spirituelle, car ni dans la pensée, ni dans la nature, tout n'est pas nécessairement beau. Les êtres et les choses, en

les supposant même parfaits en leur genre, les idées les plus vraies, les actions les plus louables et les plus nobles, ne sont pas tous revêtus du caractère de la beauté, malgré leur vérité et leur bonté. L'art ne doit donc pas, en toutes circonstances, rechercher la beauté intellectuelle et morale de l'idée ; dans bien des cas cette recherche serait impossible, car une infinité d'objets, susceptibles d'une interprétation artistique, sont indifférents sous ce rapport ; dans d'autres, elle serait contraire au but que l'on se propose. En effet, l'artiste peut vouloir peindre le vice, la corruption, le crime. Certes, dans cette circonstance, pour ne pas aller à l'encontre du but même de l'art, il doit se servir de ces moyens pour éveiller l'âme, pour lui faire détester la laideur du mensonge, de l'injustice et du mal, afin de lui inspirer l'amour du beau, du vrai et du bien ; mais les caractères et les actions, considérés en eux-mêmes, sont laids et ne revêtent la beauté que par le rendu extérieur.

L'art ne s'astreint donc pas à exprimer seulement la beauté morale; parfois même il se sert de la laideur physique, de scènes de meurtre et de violence, de types laids et brutaux, d'expressions hideuses de passions pour atteindre son but. Ici encore la beauté de l'œuvre résulte, non de l'objet traité, puisqu'il est laid, mais de l'exécution en vue de l'expression de la pensée. Ces êtres, ces actions, ces objets, quelque laids qu'ils soient en eux-mêmes, s'ils sont, par l'art, revêtus de la beauté extérieure, éveillent les puissances de notre âme, la font jouir, l'élèvent vers l'idéal, bien que, dans la réalité, ils ne nous inspireraient que l'effroi, le dégoût ou les passions brutales.

Cependant, alors même qu'il ne vise pas à la réalisation du beau moral et spirituel et surtout s'il prend pour but cette réalisation, l'art s'élève à une beauté supérieure à celle que nous offre la réalité. Certes la nature est belle dans son ensemble, elle l'est parfois jusque dans ses moindres détails; mais, par contre, la laideur s'y trouve aussi à chaque pas : l'intelligence verse dans l'erreur, la volonté dans le mal; les formes sont altérées par des causes contraires à la nature; la beauté n'y réside plus dans son intégrité bien que l'intelligence constate qu'elle devrait y être; l'action de l'homme, le temps, la destruction et une infinité d'autres causes modifient les êtres et les objets, effacent leur beauté propre et les enlaidissent. L'intelligence, s'élevant à l'idéal, conçoit le monde tel qu'il devrait être et tel qu'il serait si ces causes n'existaient pas; elle plane donc au-dessus de la réalité pour se rapprocher davantage de la beauté même, et puise dans sa contemplation les éléments nécessaires pour rétablir, dans la nature qui est, la beauté qui pourrait partout y être et que par l'art elle réalise au dehors.

En outre, l'intelligence, en se renfermant en elle-même, conçoit des objets beaux qui n'existent pas dans la réalité, des actions et des êtres supérieurs à la nature et en dehors d'elle et, par l'art encore, donne l'existence à ces idéaux. Certes, dans aucun cas, l'homme ne peut douer ses conceptions d'une vie réelle, mais il réalise une beauté supérieure à celle de la réalité en concentrant, dans un seul objet, les beautés éparses dans la nature et celles qui sont au-dessus d'elle et n'appartiennent qu'à la pensée.

N'est-ce pas une contradiction de prétendre que l'art

réalise le beau au moyen d'idées et même d'objets qui sont laids? Rappelons-nous que la pensée et la forme ont chacune leur beauté propre, réalisable l'une indépendamment de l'autre, et que la beauté est une perfection *sui generis*, qui ne se confond ni avec le vrai, ni avec le bien.

Ainsi une idée fausse peut se développer avec toute la beauté que comporte une pensée vraie : l'enchaînement logique de principes secondaires qui découlent de principes plus simples, et vont à l'infini en établissant une infinité de rapports. Seulement le principe avec toutes ses conséquencs logiques est faux; tels sont les systèmes de philosophie et de sciences qui partent d'une base erronée. Une action mauvaise peut tendre vers son but, coordonner et subordonner ses moyens avec toutes les perfections qui rendent belle cette action considérée, non pas au point de vue moral, mais au point de vue de l'ordre, de l'enchaînement, du rapport de subordination des moyens à la fin.

De même, l'art, au moyen d'idées fausses, d'êtres méchants, d'actions mauvaises, crée une beauté en réalisant, par ses moyens de rendu, les différents éléments qui constituent le beau. La beauté n'est donc, en ce cas, ni dans la pensée, ni dans les objets par lesquels l'artiste s'exprime, mais dans l'emploi de ses moyens en vue de son but, et se trouve dans la composition et l'exécution de l'œuvre. Il en est de même de la forme : au moyen de détails, de parties ou d'objets indifférents au beau ou même laids, considérés isolément, on peut produire la beauté en réalisant dans l'ensemble les perfections d'ordre, d'unité et de

vitalité : l'architecture nous en offre fréquemment des exemples dans l'ornementation.

Le beau dans l'art relève toujours de l'intelligence, qu'on le considère au point de vue de la pensée ou de la forme. Le sentiment intervient nécessairement dans l'élaboration de l'idéal artistique, dans la formation du plan et la détermination des objets destinés à sa réalisation extérieure, car c'est lui qui y apporte les éléments vivaces d'expression et imprime le cachet distinctif à tout l'ensemble. Cependant, d'un côté, la beauté de la forme ne résulte pas directement de l'idée et du sentiment à exprimer, mais de l'ordre et de la vie réalisés par tous les moyens intellectuels et matériels qu'offrent l'intelligence, l'imagination, la mémoire, la science et le procédé; et, de l'autre côté, la beauté de l'idée dépend de son propre développement dans l'intelligence et non de la modification qu'elle a exercée sur la sensibilité. C'est donc l'intelligence seule qui crée la beauté de la forme aussi bien que celle de la pensée, parce qu'elle seule peut réaliser la coordination et la subordination rationnelles des différents moyens à la fin de l'être ou de l'objet qu'elle produit.

Si l'intelligence crée le beau, c'est elle aussi qui l'apprécie. Il est incontestable que la beauté sensible frappe les sens et les flatte, qu'elle exerce son influence sur le sentiment; mais ce ne sont ni les sens, ni le sentiment qui peuvent juger si les éléments d'ordre, d'unité et de vitalité y sont suffisamment réalisés pour constituer une beauté. L'intelligence seule est capable d'analyser, de comparer les objets et les qualités, de percevoir les relations de la pensée et de la forme et

les objets divers qui constituent celles-ci. Les sens ne sont que les moyens de transmission des formes, les intermédiaires entre la matière et l'âme : par eux-mêmes ils se trouvent impuissants à juger des objets, à moins que ceux-ci ne causent une jouissance ou une douleur physique.

Le sentiment est dans un rapport d'autant plus intime avec le beau, qu'il n'opère pas seul sans aucune intervention de l'intelligence. Cependant ce n'est pas lui qui juge, et l'expérience prouve abondamment que, dans une foule de circonstances où nous portons un jugement dicté par le sentiment plutôt que par l'intelligence, la raison nous force à redresser notre erreur. Il ne suffit donc pas de sentir pour être artiste ou critique, il faut savoir penser. Le sentiment jouit, excite l'intelligence et la soutient, mais ne la remplace jamais; il donne un caractère particulier à la pensée, mais ne la produit point; il est vague de sa nature et tend à faire confondre dans l'unité les divers termes qui doivent rester distincts et être coordonnés et subordonnés pour réaliser l'ordre; il augmente la vitalité et l'expression, mais l'expression seule du sentiment ne constitue pas le beau, si elle ne réalise pas l'ordre et l'unité; enfin, tout sentiment n'est pas beau par cela seul que c'est un sentiment, et toute expression n'est pas belle par ce seul motif qu'elle est expressive. Alors même que l'imagination, excitée par un sentiment vague et sans aucune idée déterminée, crée des formes qui ne signifient rien, c'est l'intelligence qui y introduit les éléments de beauté dont elles sont susceptibles, ou juge de la beauté dont ces objets peuvent accidentellement être revêtus.

C'est donc une erreur de prétendre que le sentiment du beau est antérieur au jugement. Certes, un objet beau peut frapper vivement nos sens et émouvoir le sentiment par certains effets matériels ou extérieurs; mais un objet laid peut produire les mêmes résultats au moyen des mêmes effets. Ce n'est pas là proprement une jouissance réelle du sentiment du beau, mais une modification passagère des sens et une émotion vague et sans consistance de la sensibilité interne qui s'éteignent vite, vu qu'elles sont produites plutôt par l'attrait de la nouveauté qui étonne et plaît, que par le charme de la beauté qui nous fait jouir de la pleine possession de son objet.

Du reste, ces impressions soudaines, quand même elles seraient toujours dans le vrai et n'auraient lieu qu'en présence d'un objet beau, ne prouveraient pas encore que le sentiment précède ou peut précéder le jugement. En effet, l'âme, développée par l'instruction et l'éducation, habituée à analyser les rapports des choses, à réfléchir et à éveiller ainsi sa sensibilité, devient, dans son opération, d'une promptitude telle, que le jugement est souvent instantané. Évidemment, celui-ci n'est pas encore complet, sans appel, infaillible; mais il se porte pourtant en vertu de la perception des rapports saisis immédiatement : l'esprit voit directement si un objet est beau, du moins dans son ensemble et ses rapports les plus évidents, et ainsi excite le sentiment.

Lorsque ensuite l'intelligence veut motiver son jugement, pour ainsi dire spontané, il lui faut l'analyse, souvent difficile, de l'œuvre et de sa composition. Alors parfois on doit ajouter à son appréciation pre-

mière ou en retrancher : l'œuvre est plus ou moins belle qu'on ne l'avait jugé à première vue; ce qui semblait beau peut même ne plus le paraître; la forme extérieure avait impressionné, mais la conception, ou la disposition, ou les rapports entre les différents objets, ou l'expression réelle ne supportent pas l'analyse : ils sont faux, mal agencés, mal disposés, sans ordre ni unité; et l'on est forcé de revenir de son erreur. Ce qui semblait peu digne d'admiration, par certaines faiblesses du rendu, qui avaient empêché l'objet d'impressionner vivement à première vue, devient d'une grande beauté, parce que l'œuvre réunit des perfections d'ordre, d'unité, d'expression, qu'un regard distrait n'avait pu saisir directement.

L'impression puissante que peut produire la première vue d'un objet, pour autant qu'elle ne constitue qu'une modification des sens et une émotion du sentiment non basée sur la réflexion, s'éteint vite et perd surtout devant l'analyse. Le sentiment du beau, au contraire, s'il est moins vif, augmente par la conception des beautés que l'intelligence constate. Certes, l'admiration et la contemplation sont des actes de l'intelligence; cependant elles éveillent énergiquement le sentiment et lui donnent, non pas une impression vague et fugitive, sans consistance ni durée, mais une émotion profonde, une jouissance réelle, un doux plaisir qui lui font éprouver des jouissances si agréables que l'âme désire sans cesse les réitérer. C'est même une épreuve de la beauté d'un objet qu'il peut éveiller le sentiment et lui causer une émotion d'autant plus grande que l'objet est mieux connu.

Du reste, sans se fonder sur l'expérience, il suffit de

dire que le jugement, non sur ce qui plaît ou impressionne le sentiment, mais sur la beauté réelle d'un objet, ne se fait qu'en vertu de la notion du beau plus ou moins nettement perçu non par le sentiment qui jouit, mais par l'intelligence qui connaît. Sans l'idée du beau, nous ne pourrions juger de la beauté; sans l'intelligence, nous ne saisirions pas l'idée et, par conséquent, le sentiment ne serait pas capable d'éprouver la moindre émotion ni de l'idée, ni de son application aux êtres et aux objets.

Il en résulte que le jugement et la réalisation du beau n'ont aucun rapport direct avec le sentiment, mais dépendent de l'intelligence : le sentiment peut faire jouir l'âme de la conception de l'idée du beau et de la vue des objets revêtus de beauté, mais il n'en juge pas; et toutes les appréciations que le sentiment porte, ou plutôt dicte à l'intelligence, si celle-ci ne connaît pas, sont de nulle valeur par rapport au beau, et n'expriment que l'affirmation d'une jouissance qui peut être dans le vrai, mais se trouve indifférente au jugement sur la beauté même.

Si l'intelligence non seulement joue un rôle supérieur dans la création et le jugement du beau, mais si elle en est réellement seule créatrice et juge, c'est une grave erreur de s'en rapporter au sentiment seul pour produire ou apprécier la beauté. Certes, le sentiment se plaît aux choses belles, et il ne faut pas toujours que l'intelligence fixe longtemps l'objet pour y reconnaître cette perfection, ni qu'elle puisse toujours motiver son jugement pour être dans le vrai. Ainsi, souvent des artistes dont l'esprit a été peu développé, mais qui se sont constamment trouvés sous

l'influence de belles choses, jugent moitié d'intelligence et moitié de sentiment de la beauté d'un objet dans son ensemble et ses détails, et n'apprécient pas mal; mais lorsqu'ils doivent prouver la justesse de leurs appréciations, ils ne peuvent donner que des raisons vagues parce qu'ils ignorent les principes. Ils en appellent alors au vrai de la nature, mais cela les fait rester dans la forme seule, au-dessus de laquelle ils sont incapables de s'élever. Ces jugements donc, quoique vrais dans leur portée réelle, sont incomplets; ils peuvent, en outre, se trouver totalement faux au point de vue même de la conception idéale de l'œuvre, de laquelle, le plus souvent, ils sont impuissants à tenir compte, bien qu'elle constitue le fondement véritable de la production artistique.

Du reste, s'en référer au sentiment seul pour la production de la beauté, c'est, somme toute, compter sur le hasard, un heureux trait de plume, un coup de brosse ou de main qui suppléent à l'insuffisance de la pensée et viennent accentuer la forme. Or, le beau dans l'art ne résulte pas de causes aussi peu sérieuses; tous les moyens que l'artiste emploie et dont il peut profiter ne sont qu'un instrument aux mains de l'intelligence et de la raison; supprimez celles-ci, et les plus heureux hasards sont parfaitement inutiles.

Le beau dans l'art ne résulte pas non plus d'une manière de faire déterminée, de l'application d'un ensemble de règles, qui souvent ne se fondent que sur l'exemple d'un artiste de renom, sur des conventions d'école ou des caprices de novateurs. L'intelligence est libre; elle conçoit directement le beau en lui-même, voit une infinité d'applications possibles de cette no-

tion et réalise librement des beautés dans des objets librement conçus. Toutes les règles admises par la tradition, par l'expérience et par la routine ne sont vraies que pour autant qu'elles découlent logiquement des principes mêmes, et rien n'empêche de les transgresser dans tous les autres cas. L'art n'est dominé que par le beau, le vrai et le bien. Tous les moyens quelconques qui ne détruisent pas ces principes là où ils sont essentiels, peuvent être employés malgré toutes les règles et toutes les traditions reçues. C'est, du reste, une condition de progrès que de développer les principes, de les appliquer mieux et plus loin, et de marcher fermement en avant à la lumière de la raison.

De tout ce qui précède, il résulte à l'évidence que le beau ne relève, ni de près, ni de loin, du procédé. Bien que la réalisation matérielle de la pensée et de la forme avec toute leur beauté ne soit possible qu'au moyen du faire, ce n'est pas celui-ci qui réalise le beau, c'est l'intelligence par son aide. Le procédé est l'esclave de la pensée ; celle-ci s'en sert, en le soumettant à la volonté, pour réaliser le beau qu'elle seule crée. Si la science et la pratique du procédé sont insuffisantes, l'artiste est impuissant à exprimer sa conception et à en réaliser extérieurement la beauté en en fixant la forme ; mais ni cette science, ni cette pratique ne concourent à la réalisation de la beauté, ni de la pensée, ni de la forme, que pour autant qu'elles sont des instruments au service de l'intelligence, à laquelle elles restent absolument subordonnées.

Cela signifie-t-il que l'exécution matérielle par le faire soit à négliger comme constituant un objet d'im-

portance secondaire? Non; car sans le faire, on ne réaliserait ni la beauté, ni la vérité de la forme. Celle-ci, telle qu'elle est arrêtée par l'intelligence, aidée de toutes les autres facultés, en vue de la beauté extérieure, doit être menée à la perfection. Certes, l'artiste a la plus grande liberté dans cette détermination; mais sous n'importe quel prétexte de sentiment ou d'idée, il ne peut sacrifier la perfection, la beauté et le charme extérieurs, et par conséquent se contenter d'à-peu-près, d'indications vagues qui sont toujours l'indice d'une organisation artistique défectueuse, ou de l'ignorance, ou de sottes prétentions.

CHAPITRE III.

LE VRAI DANS L'ART.

SOMMAIRE : *La pensée et la forme sont susceptibles de vérité. — La vérité n'est pas essentielle, sous le même rapport, à tous les éléments de l'art : vérité de la pensée, vérité de la forme. — L'art n'a pas pour but la réalisation de la vérité matérielle. — L'art peut s'élever à une vérité supérieure à celle que l'on trouve dans la réalité. — La vérité matérielle ne peut être négligée. — L'art ne réalise pas toujours la vérité sous tous les rapports, tout en sauvegardant le principe du vrai. — Quand l'art imite la réalité, il ne doit pas en reproduire toute la vérité. — La vérité justifie l'usage que l'art peut faire, dans certains cas, du laid moral et physique. — Comment l'art réalise le vrai dans la pensée et dans la forme au moyen d'objets qui sont en dehors de la réalité. — Le vrai dans l'art relève de l'intelligence et non du procédé. — Il ne dépend pas du sentiment qui lui-même doit être vrai, ni de conventions artistiques.*

La pensée et la forme sont toutes deux susceptibles de vérité, l'une indépendamment de l'autre. Nous devons ici nous rappeler les distinctions déjà établies au paragraphe spécial sur le vrai (2e partie, ch. I, § 2) : le vrai est un rapport de ressemblance entre l'intelligence qui connaît et l'objet qu'elle connaît. Si l'intelligence crée une chose, celle-ci est vraie lorsqu'elle est en rapport de ressemblance avec celle-là ; si l'intelligence connaît, elle est vraie quand elle est dans un

rapport réel de ressemblance avec l'objet connu. Or, dans l'art, l'intelligence connaît et crée; elle joue ainsi un double rôle et produit différents rapports de l'intelligence avec son objet; ces deux termes peuvent donc être vrais dans tel rapport et faux dans d'autres.

D'abord l'intelligence connaît : elle est rattachée directement au monde de l'idéal et, par l'intermédiaire des sens, au monde matériel. Si elle n'est pas en rapport de conformité avec les idées, ou ne les conçoit pas telles qu'elles sont, l'intelligence est dans l'erreur; de même elle erre avec les sens, si ceux-ci lui fournissent des impressions fausses, non conformes aux objets physiques. L'intelligence, s'élevant à l'idéal, conçoit les types d'êtres possibles et constate que le monde créé est une réalisation spéciale du monde idéal; si elle ne saisit pas ce rapport tel qu'il est, elle erre.

L'intelligence ensuite crée : elle spécialise l'idéal et en fait un être de la pensée; mais si, dans sa création, elle unit ce qui ne peut être uni, ou sépare ce qui ne peut être séparé, elle est dans le faux, et son idéal particulier l'est également. Si elle revêt son idéal de formes qui ne correspondent pas à l'essence de celui-ci, que la pensée même soit dans le vrai ou non, la forme est fausse. Elle saisit et détermine les actions possibles des êtres de la pensée; mais si ces actions ne sont pas en rapport avec la nature et le caractère de ces êtres, l'action est fausse. Ainsi de même pour tous les détails de la conception et de la réalisation extérieure de la pensée.

Si l'intelligence recourt à la nature pour donner une forme et une action à son idéal, quand même cette forme et cette action seraient vraies par rapport à la

pensée, elles sont fausses relativement à la nature lorsqu'elles ne se trouvent pas en conformité avec la réalité ; et, fussent-elles parfaitement vraies quant à la nature, elles sont fausses quant à la pensée si elles ne se trouvent pas conformes à l'idéal. Il en est de même du sentiment, de l'expression, du rendu, qui sont vrais pour autant qu'ils soient dans un rapport de conformité, d'un côté, avec l'intelligence quand elle crée, et, de l'autre côté, avec ce qui est en dedans ou au dehors de l'intelligence, lorsqu'elle connaît seulement.

Il s'ensuit que ce qui est très vrai en soi dans la pensée peut être faussement formulé dans l'art et que la pensée la plus fausse peut recevoir une forme vraie et quant à cette pensée, et quant à la nature; mais que, par contre, une pensée vraie sous tous les rapports peut être réalisée par des formes vraies à tous les points de vue. Il est évident que plus une œuvre réunit les conditions de vérité, plus elle est parfaite.

Cependant la vérité n'est pas également essentielle sous le même rapport à tous les éléments de l'art. Nous avons dans l'art, d'un côté, la pensée, comprenant l'idée et le sentiment; de l'autre côté, la forme.

Quand l'intelligence détermine l'idéal et le spécialise dans un idéal poétique, il faut que ce dernier soit vrai en lui-même, c'est-à-dire qu'il ne contienne pas, dans son essence, des éléments contradictoires les uns aux autres. Si l'on prend, par exemple, comme type l'honnête homme, on peut, dans le développement de cet idéal, introduire des faiblesses qui le font succomber; mais il est insensé de le concevoir avec des propriétés qui le changent en un vil scélérat, commettant le mal par goût et par choix. Toute contradiction dans

les éléments essentiels d'un être entraîne l'impossibilité de celui-ci.

Il n'est pas toujours nécessaire que les créations de la pensée, vivant et développant leur action dans l'esprit, soient conformes dans la nature ; l'art admet le surnaturel, la légende, les inventions les plus impossibles quant à la réalité existante; mais il faut que les êtres créés par l'intelligence soient possibles en eux-mêmes; que les actions et les passions qu'elle leur attribue se trouvent en rapport avec la nature et le caractère de ces êtres ainsi qu'avec le milieu idéal dans lequel ils se meuvent. Le poëte peut ainsi personnifier des idées abstraites, animer les objets les moins susceptibles de vie, les faire agir, penser, souffrir; mais il doit rester vraisemblable à tel point que l'intelligence voie le rapport entre ces êtres et leurs actions, et les admette comme vrais ou possibles pour la pensée.

Si l'intelligence ne puise pas son idéal poétique directement dans l'idéal même, mais recourt à la réalité pour le déterminer au moyen d'un fait historique, par exemple, il faut une seconde condition de vérité : le fond des êtres, des caractères et des actions doit se trouver en rapport avec la réalité; sinon, la conception, quelque vraie qu'elle soit en elle-même, comme possible pour la pensée, deviendrait fausse relativement au fait réel à exprimer.

Ainsi donc la pensée doit toujours être vraie. Si elle ne relève que de l'intelligence et ne se développe qu'en elle, le vrai, ou, si on l'aime mieux, le vraisemblable, résultant de la concordance de l'être avec lui-même et de la conformité de ses actions avec sa nature,

suffit. Si la pensée emprunte les éléments de sa réalisation à un fait réel, les êtres et les actions doivent se trouver dans une relation, aussi étroite que possible, avec la réalité.

La forme dans l'art n'a pour but que la réalisation extérieure de la pensée. La première condition qu'elle doit remplir, c'est d'être dans un rapport parfait de conformité avec l'idée et le sentiment. La vérité de la forme, quant à la pensée, est donc absolument nécessaire : toute forme qui ne rend pas ou ne contribue pas à rendre l'idée et le sentiment est au moins inutile; elle devient fausse si elle va à l'encontre de ces éléments, car elle rompt son rapport de ressemblance avec eux. Cependant, comme l'imagination ne crée pas toujours des formes, mais que souvent elle puise dans la réalité les moyens nécessaires à l'expression, il faut, lorsqu'elle recourt à la nature, que la forme soit vraie par rapport non seulement à la pensée, mais aussi à la réalité; sinon elle est d'autant plus fausse qu'elle s'éloigne davantage de son modèle.

Le but de l'art n'est pas la réalisation directe de la vérité matérielle, la reproduction ou l'imitation de ce qui est; l'art n'est pas astreint à peindre la réalité telle qu'elle existe; il peut la montrer telle qu'elle devrait ou pourrait être; sa véritable fin est l'expression de l'idéal; or, celui-ci comprend tout ce qui est possible, sans distinction entre ce qui est réalisé ou non. Dans le premier chapitre de la première partie, nous avons prouvé que la vérité matérielle n'est jamais le but, mais le moyen, souvent nécessaire, mais rien que le moyen de l'art. La vérité matérielle de la forme, imitée avec toute la perfection que permet

l'emploi habile du procédé, n'a du rapport avec l'art que parce qu'elle est le produit des mêmes moyens; elle ne devient nécessaire qu'au moment où, la pensée se formulant à l'aide d'objets empruntés à la nature, ces êtres ou ces choses sont pris comme mode d'expression. Mais alors encore ces objets doivent se trouver avant tout dans un rapport intime avec la pensée; sinon, quelle que soit la vérité du rendu de leurs formes, ils seraient faux au point de vue de l'expression de la pensée ou de l'art.

La reproduction exclusive de la vérité matérielle n'est donc pas l'objet de l'art, mais celui du procédé. Elle peut se trouver totalement en dehors du domaine artistique, si l'imitation n'a pour but qu'elle-même, ou la conservation des formes extérieures des êtres et des choses, et le souvenir des actions. Cette imitation exacte, scrupuleuse et exclusive, quelque difficile qu'elle soit, ne produit pas une œuvre d'art, parce que la pensée personnelle, essentielle à toute production artistique, y fait défaut et que l'art ne consiste pas dans la difficulté vaincue.

L'intelligence est capable de s'élever au-dessus de ce qui est; de réaliser le plus beau, le plus vrai, le meilleur. Le monde tel qu'il existe, les individus tels qu'ils sont, ne possèdent pas toujours toutes les perfections que, dans la pensée, nous voyons devoir leur appartenir. En s'élevant au-dessus de la nature, l'esprit se rapproche davantage de la vérité même et rétablit dans ses œuvres les perfections détruites ou amoindries dans la réalité. Il peut aller aussi au delà de la nature pour se renfermer exclusivement dans la pensée et chercher à réaliser celle-ci; créer des êtres

et des choses qui n'existent pas et ne seront jamais, mais qui n'en sont pas moins des vérités pour l'intelligence. Si, pour la réalisation extérieure de ces objets, l'artiste recourt à la nature, c'est dans les harmonies entre la forme et le but des êtres et non exclusivement dans leurs formes seules qu'il puise; car, dans cette dernière hypothèse, il ne pourrait que reproduire ces formes telles qu'elles sont, ou en obtenir de monstrueux amalgames; et, dans les deux cas, la forme dont il revêtirait sa création serait sans rapport avec la pensée qui est en dehors et au-dessus de la réalité matérielle.

L'artiste ne doit-il donc pas viser à réaliser la vérité matérielle dans toute sa perfection? Au contraire; car d'abord il peut vouloir exprimer l'idéal qu'il a conçu directement à la contemplation de la nature. Celle-ci, en effet, est parfois pleine d'une poésie, d'une grandeur et d'une beauté égales et même supérieures à ce que nous voyons dans notre propre idéal; la réalité nous émeut, nous transporte, en certaines circonstances, autant et plus que notre propre conception. Comme l'âme tend toujours vers la plus haute perfection possible, l'idéal se confond pour nous avec la nature, si celle-ci est aussi parfaite que lui; ou nous élevons notre idéal jusqu'à la réalité pour l'identifier avec elle, si elle est plus parfaite. L'idéal conçu s'identifiant ainsi avec la réalité, l'artiste imite, reproduit celle-ci dans sa forme extérieure; mais il y ajoute toujours la manifestation spéciale de ce qui l'a frappé le plus, l'expression de son sentiment, de son amour, de son enthousiasme, tout en conservant, le plus qu'il peut, la vérité de la forme matérielle des objets qu'il contemple et qui le font jouir.

Est-ce que cela ne constitue pas une contradiction avec ce que nous disions plus haut? Non; car alors il s'agissait d'une imitation matérielle, directe de la nature pour elle-même et non en vue d'un idéal; ici, au contraire, il est question de quelques heureuses circonstances où, la réalité et l'idéal étant également parfaits et beaux, l'artiste imite directement la nature non pour la reproduire exclusivement, mais pour exprimer, au moyen d'elle, l'idéal qu'elle réalise et auquel il n'a rien à ajouter que l'expression de son propre sentiment.

En outre, l'art empruntant à la nature des êtres et des objets nécessaires pour traduire la pensée, alors même que celle-ci ne se fonde pas sur la réalité, il faut que la vérité matérielle soit maintenue. Certes, il y a une première condition de vérité qui y est supérieure, c'est que ces êtres et ces objets concourent à l'expression vraie de la pensée, qu'entre celle-ci et eux il y ait un rapport étroit, sinon adéquat, de ressemblance ou de conformité; mais, dès que ce rapport est prouvé pour l'intelligence, la vérité matérielle s'impose absolument. L'artiste est libre de choisir ses formes ; de modifier la réalité en vue de l'expression de ses idées et de ses sentiments ; de réunir des formes plus parfaites ; d'accumuler en un être et en une action les perfections que la réalité n'offre que disséminées ; mais il ne peut aller contre la nature; détruire les formes essentielles des êtres par des modifications monstrueuses qui ont ni sens ni raison; fausser les formes individuelles en rompant leur rapport avec les idées, les sentiments qu'elles manifestent. Il doit rester, pour la forme et l'expression, dans le vrai réel,

tout en imprimant aux êtres et aux actions le cachet propre qu'ils reçoivent nécessairement de la conception idéale à la réalisation de laquelle ils concourent.

Enfin, alors même que l'artiste conçoit des idéaux en dehors de la nature ou supérieurs à elle, il faut qu'entre les formes, destinées à exprimer l'idéal et la réalité, il y ait de la conformité. Ici il ne s'agit plus d'imiter directement la nature, mais de découvrir en elle se harmonies les plus parfaites et de composer, par analogie, les formes des êtres conçus.

Ainsi l'artiste veut exprimer des types génériques, des idées abstraites : l'homme avec la seule propriété individuelle de force, ou même la force, par exemple. Il est évident que le corps dont il revêt cet idéal, l'homme fort, ne peut sortir de la constitution du corps humain, doué de ses formes essentielles, et que celles-ci ne peuvent être modifiées que par la manifestation de la force, considérée comme propriété dominante. La force trouve une infinité de symboles différents ; on peut prendre le corps de l'homme, du lion, du taureau, par exemple ; ou composer un être au moyen de formes empruntées à divers autres et manifestant spécialement cette propriété ; mais il serait absurde de vouloir l'exprimer en choisissant pour symbole un être naturellement faible, parce que le rapport logique et nécessaire entre le signe matériel et la chose signifiée est faux.

L'art, dans toutes les formes qu'il emploie, doit conserver les harmonies de la nature qui constituent sa seule source de vérité d'expression, quand l'intelligence opère en dehors des formes directement fournies par la réalité.

L'art, dans tout ce qu'il produit, se fonde, en termes généraux, sur l'imitation de la nature, soit dans ses formes réelles, soit dans les harmonies entre ces formes et les idées qu'elles sont destinées à réaliser, ainsi que les propriétés dont elles permettent le développement et l'action. La forme matérielle doit donc toujours être dans un rapport de conformité ou de ressemblance avec la nature. Mais imiter celle-ci à cause de sa similitude avec l'idéal conçu, recourir à elle pour trouver l'expression de cet idéal, ce n'est pas la copier servilement en vue de la reproduire. La vérité matérielle de la forme empruntée directement à la réalité ou produite par analogie avec elle, est nécessaire, parce que sans elle la forme artistique serait inintelligible; son sens échapperait; car son manque de concordance avec les harmonies de la nature constituerait la négation du rapport entre la forme et la pensée.

C'est une erreur de ne voir dans l'art que la vérité matérielle obtenue par l'habileté du procédé ou même du faire; mais c'est une erreur tout aussi grande que de ne pas tenir compte de cette vérité parce que, dans l'art considéré en général, elle ne vient qu'en seconde ligne. Si l'on ne cherche que la vérité matérielle, on perd de vue la pensée pour s'attacher uniquement à la forme, ce qui est méconnaître le but de l'art et lui enlever sa valeur propre. Si l'on ne tient pas compte de la vérité matérielle pour ne chercher que l'idée, on tombe dans le chimérique, ce qui est fausser l'art, lui enlever son charme et en grande partie son expression, et le faire dévier vers le caprice, l'excentrique, l'impossible.

L'art doit donc sauvegarder la vérité de la pensée et de la forme, mais il n'y réalise pas la vérité identiquement sous tous les rapports.

En effet, l'artiste peut exprimer des types idéaux et des actions idéales qui n'existent que dans l'esprit sans porter atteinte à la vérité, pour autant que ces types soient en rapport avec eux-mêmes et les actions en rapport avec le caractère des êtres. Cette vérité est celle de la pensée qui, en saisissant l'idéal tel qu'il est, se trouve vraie quant à cette conception; et qui, déterminant cet idéal pour en former un être particulier, n'attribue à cette individualité que des propriétés en rapport avec sa nature et des actions en rapport avec son essence douée de ses propriétés particulières. Cette vérité n'a donc pas de relation directe avec la réalité, mais pourrait exister, dans une autre création non réelle pour nous, vu que les êtres que l'on produit et que l'on fait agir sont possibles en eux-mêmes et que l'existence en dehors de l'intelligence n'est pas une condition de la vérité. Réellement ces êtres, ces actions, ces objets ne sont pas vrais; mais, comme ils sont possibles tels qu'ils sont conçus, ils revêtent le caractère du vrai ou du vraisemblable; de cette manière l'esprit, assuré de leur non-existence réelle, s'y attache pourtant comme à des réalités vivant et agissant avec autant de vérité qu'ils le feraient dans leur milieu, s'ils étaient appelés à la vie.

Il en est de même pour la forme. Les êtres, les objets et les actions peuvent recevoir des formes qui, dans la réalité, n'ont pas de correspondantes, sans porter atteinte à la vérité, pour autant qu'elles soient en rapport avec la pensée et avec les harmonies de la

nature. En effet, ces harmonies se fondent sur un principe absolu et sont l'application d'une loi générale qui est indépendante de la nature et de la pensée, mais dont le monde est un exemplaire constant pour l'intelligence, alors même que l'esprit opère sur des données en dehors de la réalité physique. Cette vérité aussi n'a pas de rapport direct avec la réalité, mais pourrait exister dans une autre création, non réelle pour nous, vu que ces formes sont en relation de ressemblance avec les êtres de la pensée, possibles en eux-mêmes, et qu'elles ne se trouvent pas contraires au principe général du rapport nécessaire entre la forme des êtres et leur essence ou leur but. Réellement ces formes ne sont pas vraies; mais, comme elles sont possibles, elles prennent pour l'esprit le caractère du vrai au point qu'il les considère comme des vérités, bien qu'il soit assuré de leur non-réalité, et les admet comme le développement d'êtres qui sont et agissent dans la pensée, et qui pourraient recevoir une existence en dehors d'elle.

Ici la vérité, quoique essentielle, ne l'est pas sous le même rapport que lorsque l'intelligence recourt à la réalité, soit pour former la pensée, soit pour y puiser des formes. Dans le premier cas, la vérité de l'être et de sa forme résulte de la pensée même qui saisit l'idéal et ne se trouve dominée que par les règles absolues de la raison ou l'ensemble des principes supérieurs à la pensée et à sa manifestation. Dans le second cas, elle dépend du rapport des êtres, des objets et des actions avec la nature réelle.

S'il faut que l'art, en imitant la réalité, reste dans le vrai et suive la nature d'aussi près que possible, il

n'en résulte cependant pas qu'il doive, en tout et toujours, donner toute la réalité. Le vrai n'est pas le seul principe qui domine la pensée et sa manifestation ; le beau et le bien ont aussi leurs exigences. Il y a, dans les êtres, les objets et les actions, des choses contraires au beau et au bien, quoique très vraies. Aussi longtemps que la vérité de la pensée, ainsi que celle de la forme, comme son mode d'expression, n'exigent pas absolument ces détails, l'art est libre de les écarter sans cesser d'être vrai. Et alors même qu'on aurait absolument besoin de dépeindre des êtres méchants, des objets laids, des actions mauvaises, on peut choisir pour ces êtres des actions, pour ces objets des formes et, pour ces actions mêmes, des moments qui n'aient plus un caractère aussi contraire à nos idées et à nos sentiments du beau et du bien. L'artiste trouve, dans l'universalité des êtres, des objets et des actions, assez de types, de caractères et de situations qui nous intéressent et nous émeuvent, pour ne pas devoir recourir à des choses qui nous répugnent par leur laideur, leur atrocité, leur aspect repoussant ou hideux.

Cependant il est de rares cas où l'art doit, au nom de la vérité, réaliser le laid physique et même le laid moral ; mais, en toute circonstance, l'observation que nous venons de faire reste debout, parce que l'on conserve toujours sa liberté dans la composition, la disposition, le choix des détails et des moments, alors même qu'on rend des choses et des êtres laids, affreux ou dégoûtants.

Si l'artiste a pour but de peindre fidèlement des traits, des actions ou des caractères historiques aux-

quels il ne peut rien changer, Ésope, le duc d'Albe, la mort d'Ugolin, par exemple, il est nécessairement lié. Il se trouve forcé de représenter un Ésope tel que la tradition, à défaut de portrait, nous le fait connaître : si l'individu est contrefait, boiteux, mutilé, il faut qu'il reste tel et non pas qu'on en fasse un Adonis; mais l'artiste a la faculté d'embellir cette laide matière par l'expression de la beauté de la pensée, du sentiment et du caractère qui en deviennent le cachet dominant. De même, s'il est contraint de rendre le caractère méchant, fanatique, sanguinaire d'un duc d'Albe, il peut par là et même il doit chercher à inspirer l'aversion pour le mal en l'opposant au bien et en montrant tout ce qu'il a de hideux. De même encore, s'il veut exprimer la souffrance, le désespoir, la rage du vieil Ugolin, mourant entouré des cadavres de ses fils, il faut qu'il excite notre sympathie, nos sentiments bienveillants à l'égard de nos semblables. Dans ces cas donc, la laideur physique, bien qu'elle soit nécessaire à la vérité, sert à manifester la beauté morale; et la laideur morale, à nous porter, par opposition, vers le sentiment et le désir du bien.

Si l'artiste a pour objet de peindre fidèlement les mœurs, la vie réelle des peuples et des sociétés où, à côté de la grandeur, se trouve la petitesse, à côté du beau le laid, à côté du bien le mal, et ainsi de suite, son cadre est aussi tout tracé. Mais là encore, en conservant la vérité la plus parfaite dans le contraste entre le vice et la vertu, la faiblesse et l'héroïsme, la méchanceté et la bonté, il doit chercher à inspirer l'amour du bien et l'aversion du mal, le goût de la simplicité, des jouissances de la vie tranquille et

autres bons sentiments; sinon, la vérité de son œuvre ne rachèterait pas ce défaut de but; et, n'exprimant rien au delà de la réalité, pas même l'impression que celle-ci a produite sur son sentiment, cette œuvre inspirerait plus d'aversion que d'attrait. C'est en vain que l'habileté du procédé chercherait à atténuer, par le charme de la forme purement extérieure, l'impression morale.

N'est-ce pas une contradiction de mettre la vérité de la forme tantôt dans son rapport avec la pensée et tantôt dans son rapport avec la réalité? Non. En effet, la première condition d'une œuvre d'art quelconque, c'est d'exprimer la pensée, qui peut être vraie ou non d'après la réalité, mais doit toujours être vraie en elle-même. Cette pensée n'a qu'un seul mode d'expression, c'est la forme matérielle. Ainsi la forme a pour premier but d'exprimer la pensée et rien que la pensée. Si elle n'est pas dans un rapport parfait de ressemblance avec cette pensée, elle est fausse, car sa seule condition jusqu'ici est de se trouver conforme avec l'intelligence qui la crée. D'autre part, si une œuvre imite la nature, elle doit être vraie quant à la réalité et reproduire les formes réelles des êtres, des objets et des actions, car ici la vérité de la forme dépend de son rapport parfait de ressemblance entre l'imitation et le modèle.

Si l'artiste veut exprimer ce qui, dans la nature, n'a pas de correspondant et recourt, pour aboutir à cette expression, à des formes quelconques, la vérité de ces formes dépend uniquement et exclusivement de leur relation avec la pensée. Cependant, comme la forme ne peut être arbitraire, l'intelligence

est forcée d'y appliquer les principes de la loi générale et supérieure des harmonies de la nature, dont tous les êtres qui existent sont des réalisations déterminées. Par ce premier côté, la forme artistique doit être en rapport avec les formes réelles, vu qu'elles dépendent toutes de la même loi de relation. En outre, comme l'imagination ne crée pas toujours les formes, mais seulement une partie d'entre elles, et comme l'intelligence puise souvent les êtres, les choses et les actions directement dans la réalité, pour ne se réserver que la disposition de ces éléments en vue du rendu de sa conception, l'artiste doit conserver les formes réelles de ces objets; il ne peut les modifier que dans les éléments qui manifestent spécialement sa pensée, s'il opère en dehors des faits réels, et, dans la condition contraire, il faut qu'il les conserve absolument. Il n'y a pas même jusqu'à l'expression des sentiments individuels dans leurs manifestations les plus fugitives qu'il puisse fausser, sous peine d'aboutir à l'impossible ou à l'incompréhensible.

Mais toutes les formes empruntées ou non à la nature sont dans l'art exclusivement pour l'expression de la pensée; leur première condition de vérité consiste en ce fait, leur seconde dans leur rapport avec la nature. Ainsi une forme peut être vraie, sans correspondre directement avec la réalité, pourvu qu'elle exprime la pensée. Une forme, quelque vraie qu'elle soit quant à la nature, se trouve fausse et de nulle valeur artistique si elle n'est pas en rapport avec l'idée et le sentiment. Si une forme va à l'encontre de la loi d'harmonie nécessaire entre la pensée et sa réalisation, qui est la loi suprême de toute forme, elle est fausse en

elle-même, par rapport à la pensée et par rapport à la nature. Il est indifférent à la vérité dans l'art que la pensée et la forme correspondent directement au monde réel, mais elles sont dans un rapport intime avec lui, parce que les productions de l'intelligence et la réalité sont soumises aux mêmes principes, dominées par les mêmes lois.

Comment donc l'artiste, au moyen de choses non réelles, produit-il des êtres, des actions et des objets qui semblent aussi vrais que la réalité? En prenant des pensées vraies en elles-mêmes et en observant, dans le développement des êtres et des choses qu'il crée, ainsi que dans l'application, à ces êtres et à ces choses, de la forme qu'il invente ou emprunte à la nature, la grande loi de concordance entre les formes et les essences des êtres et des objets.

Le vrai dans l'art, tant au point de vue de la pensée dans tous ses éléments qu'à celui de la forme, dépend toujours de l'intelligence unie à la raison. En effet, pour être dans le vrai, l'intelligence humaine doit, d'un côté, saisir l'idéal tel qu'il est, et le déterminer d'après sa nature ; et, de l'autre, comprendre la réalité, qui est dans un rapport étroit de ressemblance avec l'idéal dans lequel nous voyons, non la réalité, mais la possibilité de toute chose, avec une certitude telle, que de l'impossibilité rationnelle nous concluons nécessairement à la non-existence.

La vérité de l'intelligence humaine qui connaît dépend de son rapport avec l'objet connu et constitue la base de la vérité de l'intelligence humaine qui crée. Car si l'esprit de l'homme est dans le faux par rapport aux objets qu'il connaît, il est impuissant à créer un

objet qui soit vrai, parce que la vérité de toute chose dépend de la vérité première. Cependant la vérité de l'objet créé résulte de sa conformité avec l'intelligence qui produit. Il s'ensuit que la vérité de l'œuvre artistique, production de l'esprit humain, relève essentiellement de l'intelligence de l'artiste et que son rapport de conformité avec la réalité n'est qu'une condition subséquente, résultant du choix que l'artiste fait d'une forme déterminée pour exprimer sa pensée. En un mot, la vérité dans l'art dépend de l'intelligence, qui doit être vraie elle-même et établir le vrai entre la pensée et son expression.

Cela rend manifeste l'erreur de ceux qui, ne cherchant la vérité de la forme que dans son rapport avec la réalité, attribuent la réalisation du vrai dans l'art au procédé ou au faire. Il est incontestable que, sans le procédé, la réalisation extérieure de la forme est impossible, et qu'il est donc le seul moyen de produire au dehors les formes fournies par l'imagination, excitée par le sentiment et guidée par la raison, ainsi que celles qu'on emprunte à la nature. Mais le procédé n'est là qu'un moyen dont se sert l'intelligence pour manifester la pensée, et non un agent capable d'opérer ou de créer par lui-même.

Si l'art avait pour but de reproduire la forme ou de l'imiter, avec toute la précision que permettent les divers procédés, ceux-ci pourraient être considérés comme réalisant le vrai, et ainsi le sont-ils aussi longtemps qu'ils imitent directement et ne font pas autre chose; par exemple, dans la copie de tableaux ou de statues reproduits sans autre but que d'atteindre au rendu parfait de leurs formes propres, sans nulle inter-

prétation de celui qui copie. Mais, comme l'art est le langage de la pensée, la vérité de cette expression est au-dessus du procédé, qui par lui-même ne peut y atteindre. Le procédé devient donc l'esclave de la pensée et voit son œuvre rejetée et détruite par elle chaque fois que la forme, fût-elle dans le rapport le plus parfait de conformité avec la nature, ne traduit pas avec précision l'idée et le sentiment personnels.

Ce principe prouve encore avec quelle perfection de vérité, relativement à la pensée, il faut rendre la forme, alors même que celle-ci est empruntée à la nature. En effet, la forme, si on veut lui donner toute la vérité possible, ne peut ni rester en deçà ni aller au delà de la pensée ; le symbole que l'intelligence choisit doit être complet, et, si elle le puise dans la réalité, il faut que le rendu en soit matériellement vrai dans tous ses éléments ; sinon le signe réalisé est dans le faux, comme ne répondant pas complètement et exclusivement à son but. Car si l'intelligence a choisi ces formes dans la nature, c'est qu'elle les voyait en rapport avec la pensée ; les altérer est donc en même temps fausser la pensée elle-même.

Quoique le sentiment unisse, en toutes circonstances, son action à l'intelligence, le vrai ne dépend pas du sentiment. Il est incontestable que celui-ci est souvent dans le vrai, alors même que l'intelligence erre par suite de faux raisonnements, et qu'ainsi ces deux facultés sont en désaccord ; ce qui semblerait prouver qu'ils ont un rapport particulier avec la vérité et que l'une et l'autre portent un jugement. Il n'en est pourtant pas ainsi. Comment expliquer ce phénomène?

La vérité est immédiatement présente à notre âme ;

l'intelligence la contemple, le sentiment en jouit. Jusqu'à ce point, il ne peut y avoir de discordance entre ces deux facultés. Mais si l'intelligence, par son action propre, unit ce qui ne peut être uni, ou sépare ce qui est inséparable, elle dévie et tombe dans le faux. Cependant, l'impression de l'erreur sur le sentiment ne détruit pas toujours celle de la vérité, qui reste constamment présente à l'intelligence et au sentiment, bien que la première, par son raisonnement, s'en écarte. Or, si le sentiment demeure sous l'impression de la vérité, tandis que l'intelligence s'en éloigne, il y a opposition entre ces deux facultés. Mais, comme la vérité reste identique pour l'esprit, malgré le faux raisonnement, dès que celui-ci cesse, l'accord se rétablit. En tant qu'elle raisonne, l'intelligence peut donc s'écarter de la vérité, mais non la détruire, et quand le sentiment continue à subir l'influence du vrai, tandis que le raisonnement s'en détourne, il force l'intelligence à lever, malgré elle, les yeux vers la vérité et à juger ainsi spontanément d'après celle-ci. Ce n'est donc pas le sentiment qui juge, même dans ce cas; c'est toujours l'intelligence percevant directement la vérité, bien qu'elle se trompe dans son raisonnement.

Le vrai de la pensée ne dépend donc pas du sentiment, mais de l'intelligence qui saisit son objet tel qu'il est et ne peut errer que par sa propre opération. Le vrai de la forme ne dépend pas plus du sentiment, car celui-ci ne fait toujours que jouir ou souffrir de l'objet conçu ou créé par l'intelligence, mais ne le conçoit, ni le crée, ni même le juge que sous le rapport de son impression.

Cependant le sentiment a une relation très étroite

avec la vérité. Nous avons le sentiment du vrai comme celui du beau et du bien. Notre sensibilité nous permet de jouir de ce que l'esprit conçoit, et cette jouissance est d'autant plus grande que la perception est plus claire et la vérité mieux saisie, parce que celle-ci est conforme à notre nature. Cette faculté nous rend capables aussi de jouir et de souffrir des objets qui sont en dehors de nous et que l'intelligence connaît. Le sentiment est impressionné plus ou moins de tout ce qui occupe l'esprit, et par là il stimule celui-ci dans la recherche de la vérité, ainsi que dans la contemplation de la beauté, et il excite la volonté à vouloir le bien.

C'est parce qu'il participe à toute action de l'intelligence que le sentiment intervient dans l'art comme élément essentiel de la pensée et contribue si puissamment à l'expression au moyen de la forme. Le sentiment donc, pour que la vérité dans l'art soit complète, doit être vrai lui-même : il faut que l'impression produite sur la sensibilité par l'objet conçu, soit dans un rapport de conformité avec cet objet. Si l'âme est modifiée en mauvaise part, quand elle devrait l'être en bonne part, il y a erreur d'autant plus désastreuse que la sensibilité, par sa vivacité, peut détourner l'intelligence du vrai en la mettant sous l'influence d'un sentiment faux, mais énergique.

Si le sentiment se trouve souvent dans le vrai, alors que l'intelligence erre dans son raisonnement, et ainsi contribue à ramener celle-ci à la vérité; par contre, le sentiment erre souvent alors que l'intelligence marche dans la vérité : ainsi subit-on pendant toute sa vie l'influence de l'instruction et de l'éducation pre-

mières, quoique la raison ait démontré l'inanité et la fausseté de certaines idées qu'on nous a inculquées dans la jeunesse. Le sentiment, de même que les sens, est sujet à l'erreur, parce qu'ils ne reçoivent que des impressions des objets. Or, une chose peut sembler vraie au sentiment, alors qu'elle paraît fausse à l'intelligence. La première impression d'un objet sur les sens et la sensibilité ne peut donc être admise comme un sentiment réel ayant toute sa valeur; pour que les modifications de la sensibilité puissent être considérées comme des sentiments, elles doivent se baser sur une perception claire et nette de l'intelligence. Si celle-ci est dans le vrai par rapport à son objet et si rien ne vient entraver son influence sur la sensibilité interne, le sentiment à son tour est dans le vrai.

En résumé donc, l'intelligence dans l'erreur fait errer le sentiment; dans le vrai, elle le maintient dans la vérité; par contre, le sentiment dans l'erreur peut faire errer l'intelligence et, dans le vrai, la ramener à la vérité, si elle erre. Mais pour que la vérité de la pensée soit complète, il faut que le sentiment se trouve en rapport parfait de conformité avec l'intelligence concevant son objet tel qu'il est.

Pour la forme, il en est de même : le sentiment peut incliner pour une forme qui lui plaît et lui semble vraie, alors que l'intelligence la trouve fausse, et vice versa. Ici encore il faut que le sentiment soit vrai, c'est-à-dire, en accord avec l'intelligence, qui est seule juge de la vérité. S'il ne se base pas sur elle et se laisse aller à son inclination, il tombe dans l'erreur, le faux, l'impossible. Bien que le sentiment soit sous l'impression générale de la loi de concordance entre

la forme et la pensée, il est impuissant à juger de la vérité des rapports particuliers sans l'intervention de l'intelligence qu'il active et excite, mais ne remplace point. Se reposer sur le sentiment pour juger ou réaliser le vrai, c'est donc s'exposer à tomber dans l'erreur, à se contenter de vaines apparences, d'attraits trompeurs, de faussetés qui séduisent et ne mènent à rien qu'à des songes creux, des chimères.

La vérité dans l'art ne dépend pas de conventions artistiques : elle est toujours le résultat de la ressemblance entre l'intelligence et son objet, quand elle connaît; et entre l'objet et l'intelligence, quand elle crée.

La pensée est fausse, malgré toutes les conventions du monde, lorsqu'elle ne saisit pas son objet tel qu'il est; elle peut avoir certaines apparences de vérité et sembler la vérité même aux intelligences peu éclairées, dominées par les sens ou les préjugés quelconques, mais elle reste toujours ce qu'elle est. La vérité et la fausseté des pensées résultent de leur rapport de conformité ou de dissemblance avec l'objet connu, et non d'une convention explicite ou tacite, des mœurs, des habitudes ou des religions.

Les choses créées par l'intelligence sont fausses si elles ne se trouvent pas conformes à l'intelligence; ni conventions, ni manières de voir arbitraires, ni rien au monde ne peut faire qu'un objet, s'il n'est pas dans un rapport de ressemblance avec la pensée à exprimer, soit vrai; il est faux essentiellement et malgré tout. Les formes matérielles de ces créations, l'exécution extérieure des œuvres ne sont vraies qu'à condition de réaliser exactement les formes dont l'intelligence a

revêtu ses conceptions; ni l'habileté du métier, ni les conventions d'écoles, ni les mille et un trucs de l'art ne peuvent donner de la vérité là où la relation de ressemblance entre la forme et la pensée fait défaut, où manque le rapport de conformité entre la forme artistique et la grande loi de l'harmonie de la nature.

Certes, chaque procédé a certains moyens conventionnels de traduire la forme, qui résultent des matières différentes que l'on doit employer pour réaliser sa pensée. Mais tous ces moyens quelconques sont au service de la pensée pour la réaliser avec vérité; ce sont des modes de procéder adoptés plutôt que d'autres, parce qu'ils facilitent cette réalisation. La vérité n'est pas conventionnelle; et ces moyens, en dehors de la nature, quoique conventionnels, ne sont utilisés qu'au profit de la vérité. Ainsi, dans le dessin, le trait est conventionnel; il n'existe pas dans la réalité. Pourquoi l'emploie-t-on? Parce qu'il permet de réaliser avec vérité les formes extérieures des corps en indiquant, par la ligne, l'endroit de l'espace que ceux-ci occupent.

CHAPITRE IV.

LE BIEN DANS L'ART.

SOMMAIRE : *La pensée et la forme peuvent réaliser le bien. — Le bien est dans une relation plus intime avec la pensée qu'avec la forme. — Le bien est essentiel à l'art, le mal y est contraire comme destructif d'une partie de la beauté. — L'art doit toujours tendre vers le bien, alors même qu'il n'a pas pour but un bien immédiat. — Des œuvres immorales, etc. — D'où il résulte que de telles productions existent. — Le but du bien justifie l'usage du laid et du mal. — Comment l'art porte au bien par le moyen du mal. — Dans l'art, le bien dépend de l'intelligence et non du sentiment, qui doit lui-même être bon.*

La pensée et la forme, de même qu'elles réalisent le beau et le vrai, peuvent aussi réaliser le bien. Lorsque l'intelligence saisit directement l'idéal ou la réalité, ou lorsqu'elle s'élève de la réalité à l'idéal, elle conçoit le vrai qui, au moment où il touche au but des êtres, devient le bien. A la lumière de la raison, elle constate donc, dans le vrai, le bien de tout être réel ou possible, et spécialement son bien à elle propre, le bonheur, son suprême intérêt. L'homme peut vouloir la réalisation de ce bien et se conformer ainsi à son but. Mais l'intelligence, en saisissant le bien, constate nécessairement en celui-ci divers degrés qui s'éloignent de plus en plus du but pour

aboutir à l'indifférent et descendre au mal. L'homme peut vouloir la réalisation de celui-ci et se détourner ainsi de sa fin.

Si nous considérons la volonté au point de vue de l'art, l'artiste peut vouloir réaliser, dans ses créations, des idées qui écartent l'homme de son but ou l'y ramènent. Aussi longtemps qu'il cherche directement ou indirectement à inspirer l'amour du bien, son œuvre est moralement bonne, fût-il très éloigné de la prétention d'imposer des idées déterminées quelconques et ne se réservât-il que d'inspirer des sentiments calmes et bienfaisants. Mais, par contre, la pensée peut idéaliser le vice comme la vertu; élever l'un sur un piédestal, traîner l'autre dans la boue; montrer le mal triomphant à côté du bien conspué, sans protester contre ce renversement de l'ordre des choses; rendre l'immoralité attrayante en la revêtant de tous les charmes de la beauté pour exciter la passion, le dévergondage, les instincts pervers. Dans tous ces cas, l'œuvre est moralement mauvaise.

La pensée peut être réalisée dans une forme qui va ou non à l'encontre du bien : combattre le mal est une idée bonne en soi; mais choisir justement la forme qui, loin d'en écarter le sentiment, y excite la passion, est moralement mauvais et détruit même ce qu'il y a de bon dans le but; car, celui-ci ne se dégageant pas assez, l'opposition entre la pensée et la forme rend toujours l'œuvre équivoque. Vouloir le mal est naturellement mauvais sous tous les rapports; mais ce but peut se cacher habilement par la forme, bien qu'il y ait alors opposition entre celle-ci et la pensée. Malgré toutes ses apparences de bien, la forme ne rend ni la

pensée ni l'œuvre meilleures au point de vue moral; au contraire, plus le mal prend le masque du bien et en revêt les apparences riantes, agréables et belles, plus la production est dangereuse et mauvaise; car elle aveugle le sentiment, séduit par de vains attraits, pour l'entraîner plus facilement vers le mal; tandis que celui-ci, directement exposé et glorifié, excite la haine et le mépris, car il est laid en lui-même.

Quoique la pensée et la forme puissent toutes deux tendre au bien ou au mal, cependant ceux-ci appartiennent plus directement à la pensée qu'à la forme. Le bien est l'accomplissement du but d'un être. Notre but, c'est notre perfection, et il ne peut être atteint et réalisé que par l'ordre et la conformité de nos volitions et de nos actions avec la loi morale. Or, l'intelligence seule conçoit ce but et cette loi, et juge de la conformité de nos pensées, de nos volontés et de nos actes avec eux.

Le bien et le mal dépendent entièrement du but que nous voulons obtenir : celui-ci est-il le bien? nos actions et nos œuvres sont bonnes; est-il le mal? elles sont mauvaises. Ce but étant dans l'esprit seul, la forme est bonne ou mauvaise selon la pensée qui la motive, et ne devient mauvaise, si la pensée est bonne, ou bonne, si celle-ci est mauvaise, que par suite de l'erreur de l'intelligence et de la volonté rompant le lien naturel entre ces deux objets.

La bonté d'une œuvre artistique relève donc directement de la pensée et, de même que celle-ci, se manifeste seulement dans la forme. Il en résulte que les mêmes formes peuvent tantôt être bonnes, tantôt mauvaises d'après le but apparent de l'artiste. Ainsi, par

exemple, la nudité la plus complète, exposée pour réaliser la beauté du corps humain, est une œuvre moralement bonne, parce qu'elle élève à la contemplation de l'idéal et du beau; tandis qu'une nudité bien plus voilée et même de simples accessoires peuvent rendre une œuvre moralement mauvaise, si les objets et les beautés qu'on réalise ont pour but d'exciter les passions, de stimuler les désirs, de porter au désordre.

Le bien est essentiel à toute chose, parce que tout doit tendre vers la réalisation de son but particulier. Tous les moyens, facultés ou puissances, que possède l'homme, lui ont été donnés pour lui permettre d'atteindre plus facilement sa fin; toutes ses actions raisonnables doivent tendre vers son but. Il s'ensuit que l'art, qui est la manifestation de la pensée humaine, se développant librement mais aussi raisonnablement, est dans une relation étroite avec le bien et que celui-ci lui est essentiel au même titre que le vrai et le beau. En effet, le seul but de la manifestation de la pensée par la forme, c'est de communiquer la pensée et d'élever, avec elle et au moyen d'elle, vers l'idéal, l'âme de celui qui contemple l'œuvre, afin de lui faire mieux sentir et voir la perfection et de stimuler son amour pour le beau, le vrai et le bien.

La vue d'une œuvre d'art produit dans le spectateur un travail des facultés plus facile, mais analogue à celui de l'artiste. L'opération de l'intelligence élève l'esprit à la contemplation de l'œuvre et de l'idéal à travers l'œuvre. L'intelligence éveille le sentiment qui fait jouir l'âme de la possession d'elle-même et de ce qui est conforme à sa nature. A son tour, le sentiment

excite la volonté qui désire le bien, et l'être spirituel tout entier tend vers l'idéal suprême. Cette aspiration vers l'infini réveille en nous la vue de notre propre idéal que notre but est de réaliser le plus parfaitement possible.

Il en résulte que le mal, qui nous détourne de notre but pour nous exciter à poser des actes, à produire des objets et des pensées contraires à notre fin, et qui, au lieu de nous perfectionner dans la voie du bien, nous en éloigne et trouble l'ordre et l'harmonie, est contraire à l'art. Il écarte celui-ci de son propre but qui est l'expression de la pensée saisissant l'idéal, pour le faire servir d'instrument aux passions basses, mesquines, brutales. Il lui enlève son influence bienfaisante et moralisatrice pour la remplacer par des effets dissolvants et corrupteurs. Il fait servir la beauté extérieure non à élever vers de hautes idées, de nobles sentiments, des jouissances de l'esprit, mais à nous enlacer dans des idées vulgaires ou fausses, des sentiments vils, des jouissances purement matérielles qui énervent l'âme, le sentiment, la volonté et rendent l'homme incapable de grandes et belles choses.

Le bien considéré en lui-même est toujours revêtu d'une sorte de beauté, tandis que le mal ne peut être que laid. Si l'on considère le bien comme seul but, la beauté n'en apparaît pas; mais il ne se réalise que par certains moyens dont la mise en œuvre, d'après les principes d'ordre et de vitalité essentiels au beau, constitue une beauté. Remplir son devoir n'est que bon. Cependant quand on tient compte des efforts, des luttes, des sacrifices que coûte parfois l'accomplissement du devoir, cette action devient belle.

Le beau moral contribue à la beauté artistique; il ne peut certes pas trouver sa réalisation dans n'importe quelle pensée expressible par l'art; mais là où il est, il se reflète dans toute l'œuvre. Partant de la pensée, il élève celle-ci : une grande idée, un noble sentiment excitent infiniment plus l'intelligence et la sensibilité, que des banalités ou des objets grossiers. Le bien porte dans les œuvres cette exquise convenance artistique, ce cachet de distinction qui charment et séduisent dans la forme, et présentent l'objet ou le fait, fussent-ils scabreux en eux-mêmes, avec tant de délicatesse que le bien en ressort plus beau. Le mal, au contraire, détruit tout cela, et dans la pensée et dans la forme, pour le remplacer par des idées, des sentiments, des formes qui répugnent au sentiment moral et inspirent l'aversion.

L'art a pour mission de tendre vers le bien par le beau. Les sujets, les formes que choisit l'intelligence pour la manifestation de la pensée, ne sont donc point indifférents au bien et au mal, au faux et au vrai. L'homme a une conscience morale; il ne peut, au nom du sentiment, de l'indépendance, de la liberté mal comprise de l'art, se rendre immoral, licencieux, impie, contempteur du bien, de la justice, de la vertu, de l'héroïsme dans le dévouement, de l'abnégation, du sacrifice de soi-même. L'expression ne justifie aucune de ces erreurs; il faut que l'artiste soit un homme. Comme être qui pense, sent et veut, il est soumis aux principes de la raison; l'art ne peut y soustraire l'artiste, et, à son tour, l'artiste ne peut y soustraire l'art. Celui-ci, au gré des caprices d'une intelligence égarée par de fausses idées ou de faux sentiments, ne peut se

faire le corrupteur de la société, le défenseur du mal, ni rendre le vice aimable et la laideur morale belle par de brillants atours.

Il ne s'ensuit pas que l'artiste, dans chaque œuvre, doit viser à un but moral déterminé; s'imposer comme tâche de corriger les mœurs, de prêcher la morale; se soumettre aux règles admises par les religions, les institutions, la politique, et ne pas sortir des sujets ou des données qui sont en accord parfait avec elles et les défendent. D'abord, dans ces conditions, une foule d'œuvres moralement bonnes seraient impossibles : en effet, le paysage, la sonate, pour citer au hasard, ne pourraient exister. Cependant, quoique ces productions n'aient pas une tendance directe vers le bien, il n'en est pas moins vrai qu'elles y mènent par l'influence du beau et que, de cette manière, elles sont bonnes. En outre, l'artiste doit être libre, car la liberté est la condition première de la véritable inspiration, du progrès, dont au contraire les formules sont destructives. Mais cette liberté n'est qu'extérieure : l'artiste est libre de réaliser toutes ses pensées au moyen de toutes les formes qui y sont appropriées; mais il ne peut, sans cesser d'être raisonnable, soustraire sa pensée ni au bien qui est son but, ni au vrai qui est sa loi. Là où le bien est foulé aux pieds, il y a erreur, il y a mensonge; il est possible d'y rencontrer encore des formes belles, mais on sent en elles le vide de l'intelligence et du sentiment; la fausseté est le néant d'un art qui se vautre dans la fange, parce qu'il ne veut ou ne peut s'élever jusqu'aux grandes choses de la pensée et du sentiment, que son rôle est de réaliser.

Il existe, parmi les œuvres artistiques, un certain nombre de productions qui ont directement pour but la réalisation d'objets obscènes, de faits orduriers, la vulgarisation d'idées fausses, corruptrices, etc.; qui sont donc positivement mauvaises au point de vue de la pensée et souvent des formes destinées à l'exprimer, mais se distinguent cependant par la perfection, la vérité et la beauté des formes. Sont-elles des œuvres d'art? Incontestablement : l'art a pour objet d'exprimer la pensée par la forme et ces œuvres le font dans la perfection la plus haute. Elles appartiennent donc à l'art, mais elles en manquent le but, qui est de porter l'homme au bien, et sont incomplètes.

En effet, l'art doit réaliser le beau. Si dans la pensée tout n'est pas revêtu de beauté et si l'art utilise le laid et le mal, il est de fait que ces derniers ne doivent jamais y être pour eux-mêmes, comme but de l'œuvre. Or, dans les productions qui nous occupent, c'est précisément le contraire qui a lieu : le mal, qui est laid par lui même, y est pour lui-même. Il n'y a pas question d'idéal, de beauté de la pensée, mais de sujets qui, en éveillant l'imagination, puissent causer une jouissance sensuelle; contribuer à l'excitation des passions; pousser à la volupté par l'attrait du plaisir, au mal et au désordre par la beauté dont on revêt le vice ou l'injustice. Du côté de la pensée donc, il n'y a aucune beauté; celui qui fait attention au sujet et en jouit ne s'intéresse pas au beau, mais au sujet seul qui occupe son imagination.

D'autre part, ces œuvres par la perfection de la forme, peuvent avoir une grande valeur artistique d'expression et d'exécution. De ce côté elles sont complètes

et contribuent à réaliser l'idéal. Aussi ces formes en elles-mêmes, quand elles occupent l'esprit, n'excitent plus les passions basses et vulgaires, mais donnent une jouissance réelle à l'intelligence et au sentiment du beau, qui ne s'intéressent pas au sujet, mais à la beauté seule de la forme.

Ces œuvres peuvent donc être considérées à deux points de vue : par la pensée elles s'écartent du bien, de l'idéal, en excitant les passions; par la forme elles y ramènent en éveillant l'intelligence et le sentiment; d'un côté, elles sont mauvaises; de l'autre, si leur fond pouvait se perdre totalement de vue, elles seraient bonnes.

De pareilles productions ne devraient pas exister : la beauté des formes ne peut annihiler la laideur de la pensée; leur immoralité, leurs tendances vicieuses, leur danger devraient les faire rejeter. Il est dans la pensée et dans le monde assez de choses qui intéressent l'esprit et le cœur, pour ne pas devoir puiser à la source qui les corrompt; et les passions trouvent assez de stimulants dans la réalité pour que l'art se dispense d'en créer de nouveaux.

Ce n'est pas non plus la vérité qu'on doit invoquer pour les justifier : il est bien des choses qui sont vraies et très vraies, bien qu'il vaudrait infiniment mieux qu'elles ne fussent point. Du reste, l'art ne doit pas peindre la réalité dans tout ce qui est vrai en elle; car, si c'était là son but, il serait, dans la plupart des cas, l'objet le plus inutile et le plus nuisible qu'on puisse imaginer : inutile, parce qu'il ferait double emploi avec la réalité; nuisible, parce qu'il nous rappellerait sans cesse à elle.

En outre, partout et toujours nous sommes sous l'influence du désir du beau et de celui du bien, qui se rapprochent au point de presque se confondre; nous recherchons la beauté dans la conduite des hommes autant que dans la forme des choses; et l'art, la manifestation la plus haute de cette passion du beau, pourrait, sous prétexte de vérité ou de réalisme, se vautrer dans la boue? soulever toutes les ordures pour les entourer de toutes les séductions de l'art et inscrire sur son drapeau : Le beau, c'est le laid? Non; le beau seul est beau; et, dans la réalité comme dans la pensée, le bien seul est beau, le mal ne l'est jamais.

Comment ces œuvres sont-elles possibles dans l'art? Nous avons dit plus haut que l'artiste est un homme; malheureusement il peut ne pas l'être dans le sens moral du mot. Il faut donc, dans l'art, distinguer l'homme et l'artiste. Si l'homme se trompe de route et se fourvoie, l'artiste peut tomber dans tous les écarts, de même que l'homme, si l'artiste fait défaut, n'a droit à aucune prétention dans le domaine de l'art. Artiste et homme ne sont donc point synonymes : l'immoralité est le fait de l'homme et non de l'artiste. L'art n'en peut rien; il est la victime; car il déchoit avec l'homme. De même que la fortune entre les mains du juste peut produire beaucoup de bien, tandis qu'entre celles du méchant elle sert à commettre le mal, de même l'art, d'après la valeur de celui qui le pratique, peut contribuer à faire du mal ou du bien : l'intelligence foulant aux pieds les principes les plus élémentaires de la morale et du bon sens, change une chose, excellente en soi, en un objet vil et méprisable.

Est-ce à dire que tous les artistes qui ont traité de

pareils sujets sont des dévergondés et ne méritent que le mépris? Non, parce que leur dévergondage artistique est le plus souvent le résultat de l'erreur, de l'ignorance des principes premiers de la morale et des arts. La morale est une science qui a progressé comme toute autre; les principes n'en ont pas, à toutes les époques et dans tous les pays, été compris de la même manière : ainsi les lois grecques autorisaient, ordonnaient même certaines choses qui, d'après nos idées modernes, seraient sévèrement à réprimer, parce qu'elles sont foncièrement immorales. Les artistes ne sont pas responsables de ces erreurs, et leurs œuvres doivent être jugées d'après leurs idées et non d'après les nôtres pour atteindre l'homme, bien qu'au point de vue de la morale absolue, elles soient mauvaises. Les anciens et même des modernes, imbus de la fausse idée que l'art est une affaire de sentiment et que l'artiste peut tout dépeindre et tout exposer sans qu'on puisse trouver à y redire, si, dans la conduite de la vie, il ne sort pas de la voie du bien, se trompent grossièrement sur la portée de l'art; cependant leurs œuvres ne prouvent encore qu'une erreur de jugement.

Mais certainement on ne peut que blâmer ceux qui prennent ces sujets uniquement pour eux-mêmes, pour amuser les amateurs de ce genre de spectacles ou corrompre les intelligences par de fausses idées; qui prostituent l'art pour le mettre au service de toutes les passions et en battre monnaie. Cela ne signifie pas que l'artiste doit être pudibond à l'excès, qu'il est forcé de sacrifier des beautés réelles par une fausse interprétation des convenances artistiques et qu'il doit se faire quand même le défenseur des idées religieuses,

philosophiques ou politiques admises par la généralité. Il est libre de traiter ce qu'il veut, mais il ne peut tourner l'art contre l'art lui-même, en le forçant de marcher à l'encontre de son but.

Cependant, comme le but est dans la volonté plus que dans l'objet ou sa forme, l'usage du mal n'est pas absolument à proscrire pourvu que ce soit dans une intention de bien et non pour lutter contre celui-ci. Il est certains cas où l'on peut réaliser des choses moralement mauvaises; mais en toute circonstance, la laideur morale, ou le vice, doit être exposée avec une certaine retenue, une certaine délicatesse, pour que le sentiment ne soit pas choqué de la forme au point de rejeter l'œuvre avant que l'intelligence en ait pu saisir la portée; et traitée sous des couleurs qui n'en fassent pas une chose attrayante vers laquelle le sentiment se porte, de manière à entraver le libre jugement de l'intelligence.

Ainsi l'artiste fait servir le mal pour montrer son impuissance dans sa lutte avec le bien; pour corriger des caractères mauvais, combattre les erreurs, les travers, les passions. Sans les montrer sous leur aspect le plus hideux, il les couvre de ridicule et cherche à ramener vers le bien en faisant rire du mal se consumant en vains efforts, tombant dans ses propres piéges, se trouvant honteux et confus devant le bien qui sort triomphant, alors qu'on aurait dit devoir craindre le contraire. L'artiste peut même s'imposer comme tâche d'entrer ouvertement en lutte avec le mal, de le montrer dans tout ce qu'il a de hideux et de repoussant, afin de le flageller en pleine figure, d'en inspirer le dégoût et la haine en en dévoilant

l'hypocrisie, cachée sous de faux dehors de bien. Ici la tâche de l'art devient difficile; le chemin est bien souvent étroit et glissant; les écueils sont nombreux et le grossier se trouve très près du vrai.

L'art peut donc porter au bien de toutes les manières et dans tous les genres : il est loisible à l'artiste de choisir ses sujets directement dans des actions morales qu'il peint pour exciter le sentiment et la volonté vers le bien; alors même qu'il prend des données indifférentes, il y porte en éveillant le sentiment du beau qui nous élève à l'idéal et nous soustrait ainsi à l'influence de passions basses. Quand il s'attaque au mal pour le combattre par le ridicule ou l'horreur, il atteint aussi complètement ce but que s'il chantait le triomphe du bien; mais pour obtenir ce résultat, il doit, tout en exposant la laideur du mal et du vice, le faire avec le plus grand tact : d'une part, il n'est pas nécessaire et souvent il devient impossible de donner tout le vrai, sans s'exposer à révolter le spectateur ou l'auditeur; d'autre part, il faut que le mal n'y paraisse pas beau, charmant ou désirable. Celui qui renverserait ainsi l'ordre des choses irait à l'encontre de la fin qu'il se propose et qui doit toujours être nettement déterminée. Il ne peut donc tromper ni lui-même ni son public par des équivoques qui permettent d'interpréter l'œuvre en bien ou en mal et lui font manquer ainsi son véritable but.

De même que le beau et le vrai, le bien relève de l'intelligence et non du sentiment. En effet, le bien absolu existe en lui-même; la loi morale, nécessaire et immuable, ne réside pas dans l'homme, être relatif et changeant; elle n'est à confondre ni avec l'intelli-

gence, ni avec le sentiment, ni avec aucune tendance de l'âme. L'esprit conçoit cette loi sans pouvoir ni la produire, ni la détruire. L'intelligence est apte à juger si un acte est bon ou mauvais ; mais le sentiment ne l'est pas. Celui-ci de sa nature est passager, changeant, différent d'individu à individu ; s'il avait une portée morale, le bien et le mal ne seraient que des choses relatives n'ayant rien de fixe, et ce qui aujourd'hui est bon ici pourrait demain être mauvais ailleurs. Or, cela est absurde. Le sentiment ne peut faire qu'une chose soit bonne ou mauvaise, et l'impression bonne ou mauvaise d'un objet mauvais ou bon sur la sensibilité ne change rien à la valeur réelle de cet objet.

Le sentiment isolé de la raison est aveugle ; il peut attester qu'une chose lui plaît ou lui déplaît selon son impression, mais non pas qu'elle est bonne ou mauvaise en elle-même : une action, un objet sont bons indépendamment de l'impression qu'ils produisent. Certes, nous avons le sentiment du bien et du mal, ou, en d'autres termes, le bien et le mal opèrent sur la sensibilité et lui inspirent l'amour et la haine selon que l'objet semble bon ou mauvais ; mais, si le sentiment n'est pas éclairé par la raison, il peut se tromper vu qu'il ne juge que de l'impression particulière d'une chose et non de la nature de celle-ci. C'est donc l'intelligence seule qui apprécie, non selon les caprices du moment, mais suivant les règles immuables.

Le sentiment, loin d'être la cause ou le juge absolu de la bonté d'une chose, doit lui-même se conformer au bien, sinon il est faux et mauvais ; il doit porter

vers le bien, non en vertu de l'impression qu'il reçoit, mais en vertu de la raison éclairée qui le guide. Car, toute action ayant pour mobile un sentiment de l'âme, si celui-ci était tenu pour seul arbitre, sans l'intervention de la raison, la volonté pourrait indifféremment aller au bien ou au mal. Or, cela est faux : la volonté a pour but le bien et non le mal; si le sentiment porte à agir, l'intelligence décide de la valeur de l'action, et la volonté ne peut, à moins que d'être irraisonnable, se décider qu'après avoir été éclairée par la raison.

La succession de ces actes ne demande pas toujours un temps bien long; l'intelligence juge avec une rapidité incomparable; le sentiment est le plus souvent dans le bien et le vrai, parce que ceux-ci sont directement présents à l'âme; la volonté se décide instantanément parce que toutes les facultés opèrent avec un harmonieux ensemble. Mais le contraire se présente pourtant maintes fois; l'intelligence voit le vrai et le bien; le sentiment incline vers le faux et le mal; la volonté, sollicitée en différents sens, reste indécise et faible, à moins que la passion ne triomphe ou que la raison ne prenne le dessus et ne porte vers le bien les affections de l'âme qui nous ont été données pour doubler notre activité, soutenir notre intelligence et stimuler notre volonté dans la réalisation de notre but suprême.

CHAPITRE V.

LE SUBLIME DANS LA NATURE, DANS LA CONDUITE DES HOMMES, DANS LA PENSÉE HUMAINE ET DANS L'ART.

SOMMAIRE : *Quels sont les objets qui nous élèvent au sublime. — Le sublime dans la nature, — dans la conduite des hommes, — dans la pensée humaine, — dans l'art.*

L'art, de même que la pensée et la réalité, peut élever l'âme au sublime en produisant une impression énergique, unie à une génération d'idées qui, infiniment supérieures les unes aux autres ou infiniment différentes entre elles, se détruisent réciproquement et nous mettent en face de l'infini, devant lequel tout s'efface et s'anéantit. Tout objet, capable d'éveiller en nous de grandes et hautes pensées, le sentiment des choses divines, peut, par cela même, nous porter au sublime, bien que pourtant tout homme, mis en face de cet objet, ne doive pas nécessairement en être frappé jusqu'à ce point.

Au fond, toute chose est capable de produire le sublime, si l'esprit, se repliant sur lui-même, remonte des faits à leurs causes, des conséquences à leur principe, parce que tout part de Dieu et que tout ramène à Lui. Mais nous nous occupons ici surtout des choses qui frappent directement et puissamment l'âme en la

portant vers l'infini, et sont, pour ce motif, appelées sublimes. Ces objets sont de différents ordres : nous les rencontrons dans la nature matérielle, dans la conduite des hommes, dans la pensée humaine et dans les arts.

Quand nous nous trouvons devant les grands bouleversements de la nature : la tempête, l'éruption d'un volcan, les flots en courroux, qui manifestent avec tant d'éloquence la force des éléments déchaînés, et que nous ne sommes pas dominés par la peur, il se produit en nous un vif sentiment, qui n'est pas exempt de terreur et de trouble, et, en même temps, s'éveille l'idée de notre faiblesse matérielle, impuissante devant ces forces, et de notre supériorité intellectuelle et morale sur tous ces éléments, forces aveugles, nulles comme le néant en face de la puissance divine, qui surpasse infiniment et domine tout, la matière et l'esprit.

Lorsque, pendant une belle nuit, nous contemplons le ciel étoilé, que notre esprit sonde l'infini de l'espace, dans lequel non seulement nous, mais la terre, le soleil lui-même avec tout son système planétaire, embrassant des milliards et des milliards de lieues, ne sont pas ce que la goutte d'eau est à l'océan, écrasés par la grandeur de ces tourbillons innombrables d'astres qui se meuvent dans l'infini, nous sommes comme frappés du vertige de l'abîme. Notre âme, se repliant en elle-même, s'y trouve en face de l'Éternel, qui embrasse dans son immensité tous les espaces possibles, et elle s'élance vers Lui dans un transport d'enthousiasme et d'amour. Si l'on considère la succession des temps, dans laquelle la vie de l'homme, des peuples et

des races, les siècles de siècles ne sont rien, le même effet se produit pour l'âme, qui s'élève avec une ardente aspiration vers Celui dont l'éternité embrasse tous les temps possibles. Et non seulement la force des éléments, l'infini du temps et de l'espace, mais une simple fleur, un chétif insecte, un grain de sable peuvent faire naître en nous l'idée de l'infini, en éveillant l'idée de cause première qui embrasse tous les êtres dans son intelligence et son amour.

Quand nous voyons l'homme, aux prises avec le malheur, la souffrance, le danger ou la mort, rester inébranlable, devenir martyr de la justice, de la vérité ou du devoir, dans sa pleine confiance en la justice divine, devant laquelle toutes les jouissances, toutes les faveurs, tous les biens de ce monde et de la vie s'effacent comme le néant, l'idée de Dieu surgit dans l'âme et nous nous inclinons pour adorer l'Éternel. Le sublime se rencontre à chaque pas dans les actions de l'homme : l'ouvrier qui se dévoue pour sauver, au péril de sa vie, son compagnon en danger ; le père, la mère qui s'immolent au bonheur de leurs enfants ; le missionnaire, le philosophe, le garde-malade qui bravent la mort pour éclairer leurs frères ou leur porter secours ; le juste qui monte à l'échafaud, pour lutter contre le despotisme ou l'erreur et faire triompher la vérité ou la liberté ; tous ceux enfin qui croient à l'immortalité de l'âme et se sacrifient au devoir, à la justice, à la vérité, au bien, font naître l'idée et le sentiment du sublime, éveillent en nous l'idée de l'infini. Qu'y a-t-il de plus terrible et de plus sublime à la fois que la mort, cet instant redoutable où l'homme est au seuil de l'éternité?

Le sublime se rencontre aussi dans la pensée humaine. Lorsque l'historien, après avoir analysé les faits en eux-mêmes et dans leurs rapports, étudie, dans la vie des peuples, comment, à travers les révolutions les plus épouvantables, la Providence fait marcher l'homme vers son but par le progrès ; quand le savant, après avoir classé les êtres et les phénomènes, constaté les principes et les lois des choses, cherche le principe de la science dans la sagesse divine ; quand l'orateur défend sa cause en s'appuyant sur les principes éternels de la justice dominant toute autre considération ; quand le philosophe, embrassant l'universalité des êtres et des choses, fait tout partir de Dieu pour tout ramener à lui, ils s'élèvent, à travers cette infinité d'idées, au sublime, à l'idée et au sentiment de l'infini, principe ou cause et fin de tout ce qui est.

Le sublime se produit souvent par suite d'une émotion vive laquelle nous transporte au-dessus de nous-mêmes et nous met tout à coup en face de l'infini, à travers une succession irrésistible d'idées contraires, qui, nées d'un simple mot, d'un regard ou d'un soupir éveillant à la fois plusieurs pensées, se détruisent l'une l'autre, pour ne laisser que l'idée de Dieu. C'est ainsi qu'un heureux laconisme, la silencieuse éloquence d'un regard ou d'un soupir, qui ouvrent un vaste champ à la pensée, font naître le sublime en excitant l'intelligence et le sentiment.

L'esprit de l'homme est naturellement avide de sublime. Certes, l'intelligence peu ou point développée et celle qui est détournée de son but par la préoccupation constante des choses matérielles, peuvent ne pas savoir ce qu'est le sublime, ou n'attacher aucune

importance aux objets de la pensée; l'homme dont le sentiment est naturellement faible, émoussé ou blasé par les passions du corps, peut n'éprouver que de la terreur, une émotion vague, de l'apathie ou de l'indifférence devant un objet qui élève d'autres au sublime. Mais il n'en est pas moins vrai que tout être intelligent a un désir inné, insatiable des choses divines qui sont toujours présentes à notre âme, comme l'objet le plus direct de sa perception.

L'art doit satisfaire à ce désir et c'est ainsi qu'il élève au sublime. Tout ce qui, dans la nature, dans la conduite des hommes et dans la pensée humaine, peut nous transporter vers l'infini, est du domaine général de l'art. Pour que celui-ci puisse produire le même effet, il faut donc qu'il vive avant tout d'idées; qu'il agrandisse les pensées par des images qui nous frappent, nous émeuvent et fassent jaillir des idées et des sentiments capables d'éveiller en nous les idées absolues du beau, du vrai, du bien, de l'infini. Il est impossible d'obtenir ce résultat par des moyens factices de calcul, de froid raisonnement; pour émouvoir l'âme des autres, il faut être ému soi-même; pour leur inspirer l'enthousiasme du beau, du vrai et du bien, il faut qu'on l'éprouve; pour entraîner les esprits à ces hauteurs de la pensée, il faut que l'artiste sache vivre dans le monde de l'idéal, afin de s'y inspirer à la source de toute grandeur; et non qu'il rampe à terre ou se laisse séduire par les vaines apparences de l'erreur et du mal, contraires à toute élévation.

CHAPITRE VI.

BUT ET INFLUENCE DE L'ART.

SOMMAIRE : *Détermination du but de l'art par ses moyens et par ses lois. — Dignité de l'art. — Si l'art exerce une influence sur l'homme et en quoi celle-ci consiste. — L'art est une école pour l'intelligence et le sentiment. — L'art est un des leviers de la civilisation.*

Toute chose a un but en rapport avec ses moyens et des lois conformes à sa nature. Si donc nous récapitulons les moyens de l'art et les grands principes qui en constituent la loi, nous en aurons, par le fait même, déterminé le but.

L'homme, être intelligent, sensible et libre, doué de facultés créatrices et critiques, peut non seulement connaître et juger, mais aussi produire, et a l'art pour moyen d'exprimer sa pensée, ses idées et ses sentiments. Pour percevoir l'idéal et le spécialiser dans la pensée, il faut le concours simultané de toutes nos facultés spirituelles, l'intelligence, le sentiment, la volonté, l'imagination, la mémoire et le goût pleinement développés, de manière à pouvoir librement agir et opérer. Pour réaliser sa conception, il est nécessaire que les organes des sens soient doués de leur plus grande perfection et que l'habileté corporelle ait atteint

les dernières limites de développement par une longue pratique fondée sur une science profonde.

L'art, qui a pour moyen toutes nos facultés spirituelles et corporelles, doit avoir un but en rapport avec celles-ci. Or, pourquoi ces facultés nous ont-elles été données? Pourquoi sont-elles perfectibles? N'est-ce pas pour nous perfectionner nous-mêmes selon notre nature déjà si parfaite? Pour nous aider à atteindre notre but? L'art n'a donc pas sa fin en lui-même, mais en nous, et il constitue pour l'homme un moyen de se rapprocher du bien, principe et fin de toutes choses.

Par l'emploi de tous les moyens dont il dispose, l'art doit tendre à perfectionner notre intelligence et notre sentiment, notre esprit et notre cœur, en leur donnant, comme aliment, des idées grandes et belles, des sentiments nobles et généreux, des émotions pures et profondes, qui éveillent en nous notre propre idéal, qui nous stimulent à marcher dans la voie du progrès et de la perfection. Il faut donc que, dans ses œuvres, l'art cherche à réaliser, à quelque degré et sous quelque forme que ce soit, ce but général, et ne perde jamais de vue que son rôle est de cultiver, développer et élever l'intelligence et le sentiment pour éclairer la volonté, en doubler la force et rendre ainsi l'homme plus homme, plus semblable à son type parfait, meilleur et plus capable de réaliser sa destinée morale. Bien des artistes se dégradent, répondra-t-on peut-être. Malheureusement ils font même plus, ils dégradent l'art en l'employant comme un moyen de corruption d'autant plus énergique et plus désastreux que, par son impression et son attrait irrésistible, son in-

fluence est plus puissante et son effet plus grand. Mais ce sont là des erreurs individuelles qui ne prouvent rien, sinon qu'on peut abuser des meilleures choses.

L'art est un mode d'expression d'un être essentiellement raisonnable et a pour principes et pour règles les principes de la raison.

Le vrai est la première loi de l'art. En effet, l'intelligence qui se base sur l'idéal, alors même qu'elle s'occupe de choses réelles, doit être vraie par rapport à l'idéal, si celui-ci est le seul objet de la pensée, et en outre à la réalité, si celle-ci y intervient. De même, le sentiment doit être en rapport avec l'objet conçu par l'intelligence; il faut donc que la pensée soit vraie dans ses deux éléments constitutifs. La forme doit être vraie relativement à la pensée qu'elle est destinée à exprimer, à la nature dans ses harmonies quand on crée soi-même la forme, et à la réalité si on lui emprunte des objets; ainsi il faut que tous les éléments de l'art soient vrais.

La seconde loi est le beau. La beauté est essentielle au rendu ou à l'expression extérieure de la pensée; mais celle-ci peut être belle à son tour et contribuer ainsi, pour sa part, à la réalisation de la beauté. Or, le beau de la pensée n'existe réellement que dans le vrai et le bien; le mal et l'erreur sont laids en eux-mêmes et ne nous paraissent beaux que par une aberration de l'esprit ou par de fausses apparences.

Le bien est donc la troisième loi de l'art. Il intervient comme élément du beau dans la pensée; le bien est beau par lui-même, car il a l'ordre pour principe et pour fin; la beauté morale est la plus grande per-

fection accessible, car le bien, c'est le vrai considéré relativement au but des êtres.

L'étude des idées montre que le beau, le vrai et le bien sont au fond identiques et ne constituent réellement que des rapports différents de l'infini. Dans leur application, ces idées ne sont pas non plus séparables d'une façon absolue : ce qui est vrai peut n'être ni beau, ni bon ; mais ce qui est réellement beau est vrai et bon ; ce qui est bon est nécessairement vrai et beau. Le bien est la loi absolue de toutes choses, il constitue leur but. Le vrai et le beau ne sont pour nous que des moyens pour arriver au bien en éclairant l'intelligence, en éveillant le sentiment, en activant la volonté ; ils sont les objets des deux branches de notre activité intellectuelle : le vrai de la science, qui est surtout l'objet de l'intelligence ; le beau de l'art, qui est celui de l'intelligence et de l'amour. La science et l'art, pour être distincts, ne se séparent pas absolument : la science réalise le beau, comme l'art réalise le vrai ; ils combinent leur action, s'aident et se soutiennent mutuellement parce qu'ils ont la même source, le vrai ; la même fin, le bien.

Le but suprême de l'art est donc de mener l'homme au bien par le beau, comme celui de la science est de l'y conduire par le vrai.

L'art a une mission bien supérieure à celle que lui assignent les hommes superficiels, qui jugent sur de simples apparences, sans chercher la vérité en s'appuyant sur les grands principes de la raison. Non, l'art n'a pas pour but de reproduire la réalité afin de charmer les sens par la vérité et l'éclat des formes ; de procurer une passe-temps aux oisifs, en leur four-

nissant des objets qui les amusent. Non, les facultés artistiques ne nous ont pas été données pour notre simple agrément, pour nous aider à passer le temps, lorsque les préoccupations de la vie matérielle nous laissent du répit. Non, l'art n'est pas une chose frivole, c'est l'expression nécessaire d'une âme en possession d'elle-même, d'une intelligence qui s'élève à l'idéal, d'un sentiment qui s'émeut des grandes choses. Au lieu de devoir ramper à terre, à jamais condamné à ne pouvoir s'élever au-dessus de la réalité, à suivre la nature en tout jusque dans ses imperfections et ses misères, il vit dans une atmosphère poétique et pure; il voit les choses en grand et les réalise de même. Dominant la matière par l'esprit, il est un moyen dont nous a gratifiés le Créateur pour nous entraîner dans la voie du bien, en éveillant les sentiments les plus nobles, les aspirations les plus hautes dont nous sommes capables : l'amour de ce qui est beau, vrai et bon.

L'art a-t-il une influence suffisante non seulement sur quelques individus isolés, mais sur la société en général, pour pouvoir atteindre son but? Il faut malheureusement reconnaître qu'une foule de gens sont encore sans avoir une notion de l'art, comme on en trouve qui ne savent point écrire leur propre nom. Sur cette classe d'individus, l'influence directe de l'art est nulle; cependant ils sont sensibles à certains de ses charmes extérieurs et en subissent indirectement quelque influence par suite des relations sociales: chacun se ressent plus ou moins du développement intellectuel et moral réalisé par la généralité. Espérons que, grâce aux efforts des particuliers et des États,

bientôt naîtra le jour où l'ignorance aura disparu à jamais. Du reste, la question n'est pas de savoir s'il y a ou non des individus actuellement en dehors de l'influence immédiate de l'art, mais si tous les hommes sont capables de jouir d'une œuvre, d'en apprécier plus ou moins les beautés et d'en recevoir des impressions durables qui puissent déterminer et modifier la conduite en bien ou en mal, et élever ou rabaisser l'intelligence et le sentiment.

D'abord tout homme est doué de toutes les facultés premières qui sont essentielles à son être : l'intelligence, la mémoire, l'imagination, le sentiment, la volonté libre. Chaque faculté peut recevoir une éducation particulière et toutes réunies peuvent être développées. La base de l'éducation est le développement de l'intelligence qui produit l'homme de science; si l'on y ajoute la culture du sentiment, on a l'homme de goût; si l'on perfectionne en outre la volonté, on a l'homme de bien dans la plus haute acception de ces termes. Au fond donc, tous ont, à des degrés divers, les facultés nécessaires pour pratiquer les arts et en subir l'influence, bien que ceux-là seulement puissent devenir réellement artistes en qui ces facultés sont naturellement fortes.

La preuve : l'enfant presque dès le berceau retient et répète les chants dont on le berce; il tâche d'imiter ce qui le frappe; s'il trouve un crayon, il dessine; bientôt il veut, dans ses essais, exprimer quelque chose et voit déjà dans la forme une idée, un sentiment à rendre. Qu'on lui montre des gravures, des images, il est sous l'influence de ces objets, s'instruit par eux, en est touché; une foule de réflexions, d'idées, de sen-

timents surgissent. Cela montre que c'est le défaut d'éducation artistique, dans l'éducation générale, qui est la cause de l'indifférence en fait d'art et de l'ignorance en fait d'appréciation. Cette lacune devrait disparaître; il ne suffit pas de développer l'intelligence, il faut perfectionner le sentiment dès l'enfance, et cela ne se fait mieux que par la culture du goût. Depuis l'instruction primaire on devrait mettre entre les mains de l'enfant des images bien faites, des poésies et des chants bien composés qui développeraient en même temps son esprit et son cœur mille fois mieux que la lecture ou l'explication de choses qu'il ne comprend point. En outre, il faudrait que chacun, dès son jeune âge, pratiquât une branche de l'art en rapport avec son caractère et ses aptitudes : la musique, le dessin, etc. Ainsi tous se formeraient le goût et, dans un âge plus avancé, seraient en état de subir l'influence réelle de l'art, qui maintenant s'adresse encore à un nombre trop restreint de personnes.

Quelle est l'influence de l'art sur l'individu? C'est tout d'abord de rendre l'homme capable d'éprouver une modification de l'âme qui tend vers le beau et le bien. Pour le constater, entrons dans notre propre cœur. Quand nous contemplons une œuvre d'art bien faite, d'abord avec les yeux du corps et bientôt avec ceux de l'âme, une émotion profonde s'empare de nous; nous jouissons, nous sommes heureux; de hautes idées, de nobles sentiments surgissent; nous nous sentons plus grands et meilleurs. Cette impression du beau est si forte et si séduisante qu'une fois que nous l'avons subie, se manifeste le besoin de l'éprouver encore, partout et toujours.

Cependant l'art n'est pas réduit à éveiller le sentiment et, par lui, les idées. Il s'empare lui-même de toutes les idées nobles et généreuses ; les exprime par des signes durables ; les rend sensibles et attrayantes par tous les charmes de la beauté extérieure et les impose par cela même. Il conserve le souvenir des hommes, grands par les talents ou les mérites, des faits de l'humanité. Il est, pour ainsi dire, un sanctuaire destiné à conserver d'âge en âge les grandes vérités et les leçons de l'histoire. Il éveille ainsi directement la pensée et l'élève; développe l'intelligence ainsi que le sentiment, et inspire à l'homme, en le forçant d'admirer ce qui est beau, vrai et bon, le désir de se perfectionner dans la voie de la vérité et du bien, dont la beauté lui fait encore plus apprécier la haute valeur.

L'influence que l'art exerce sur l'individu s'épanche nécessairement sur les masses, quand celles-ci ont l'occasion de jouir de la vue ou de l'audition de ses œuvres; car, alors même que l'éducation n'est pas complète, que le goût n'est pas formé, les tendances naturelles de l'homme le rendent apte à jouir de la beauté extérieure, quoique le fond lui échappe. Le beau, si intime à notre âme, exerce toujours son empire, éveille l'admiration qui fait naître le calme, la douce joie, et dispose aux sentiments bienveillants, à la bonté, à la justice.

L'art est donc une école de l'intelligence et du sentiment. Au théâtre, dans le roman, l'épopée, la poésie lyrique, la peinture, la sculpture, la musique, l'architecture, dans toutes les branches enfin, il y a moyen d'éveiller de grandes idées, de nobles sentiments. Certes, dans une symphonie ou un paysage, par

exemple, il n'y a pas de leçon morale formulée; mais cependant ces objets perfectionnent l'homme par le sentiment et l'élèvent à l'idéal qui lui montre le progrès à réaliser pour atteindre son but. Si l'art est une école de bien, il peut aussi en devenir une de mal, quand il perd de vue son but suprême de mener au bien par le beau. Il faillit à sa noble mission lorsqu'il emploie ses moyens pour pervertir le sentiment, séduire l'intelligence, en revêtant le mal et l'erreur des attraits du beau, du vrai et du bien. De même que l'homme se perfectionne par les nobles jouissances de l'art, de même il se corrompt sous l'influence d'un art qui excite ses passions brutales ou ses mauvais sentiments et égare son intelligence; il fausse ses idées et s'écarte de sa voie au contact d'un art faux et mensonger qui bouleverse l'ordre naturel des choses et aveugle l'esprit en le trompant.

C'est par ses tendances morales que l'art exerce une influence si considérable sur la civilisation et a une valeur si haute dans l'histoire du monde. Entre l'art et la civilisation, il y a un rapport réciproque de cause et d'effet, au point que des tendances générales de l'un on peut conclure à celles de l'autre. Certes, l'art n'est pas le seul, ni le premier levier du progrès, il y a encore la science dans laquelle rentre la religion. Mais la science pure, outre qu'elle n'est pas aussi accessible aux masses, a moins d'influence directe sur le sentiment que l'art : l'étude des sciences développe, orne l'esprit; celle des œuvres d'art forme mieux le cœur.

L'art est-il sérieux? travaille-t-il pour rendre sensibles et répandre de grandes idées; pour célébrer les vertus et les talents; pour écraser le mensonge et

faire triompher la vérité ; pour exciter les nobles sentiments et élever l'homme au-dessus des préoccupations exclusives des intérêts matériels et des jouissances du corps ; pour mener au bien par l'attrait et l'amour du beau? il est grand, et grand aussi est le peuple capable d'en jouir et de l'apprécier. Mais l'art devient-il le stimulant des passions? se met-il au service de la matière pour procurer des plaisirs faciles, des émotions sans consistance ; pour éveiller des sentiments, raffinés peut-être, mais faux et vides? il décline et s'éteint avec le peuple tombé assez bas pour y applaudir.

L'art qui se base sur l'intelligence ou la science, et sur le sentiment ou l'amour, est, après la science pure de la vérité, l'expression la plus haute de la pensée humaine. Il progresse ou décline avec le progrès et la décadence des idées philosophiques, religieuses et morales des individus, des peuples et des temps. Vieux comme le monde, il a partout et toujours contribué au perfectionnement moral de l'homme. Son effet est plus direct que celui de la science ; s'il ne prouve pas les idées avec la certitude que donnent le raisonnement et les démonstrations scientifiques, il les fait admettre, les impose par la forme sensible qu'il leur imprime, et la beauté dont il les revêt. L'influence de l'art est grande, elle est constante.

L'art, avec la science, est l'expression la plus haute d'une civilisation et un des moyens les plus efficaces pour la produire ou la modifier. L'étude de l'histoire est là pour prouver cette importante vérité. Toutes les brillantes époques artistiques se distinguent par la grandeur de la pensée, la hauteur de l'intelligence,

la force des caractères. C'est une belle étude, que nous avons entreprise et que nous espérons mener à bonne fin, que de faire l'histoire philosophique des arts au point de vue des principes divers dont ils sont sortis avec leur caractère propre; des idées qu'ils ont répandues et de l'influence qu'ils ont exercée dans les différents âges, chez les différentes nations.

L'art, même parfois avant que la science ait osé se prononcer, entre en lice pour défendre et propager les idées nouvelles, les aspirations vers le progrès, les tendances vers le meilleur. C'est l'art encore qui, dernier champion, reste sur la brèche pour défendre la civilisation. Et quand un peuple, une race, une civilisation, tout a disparu, l'art encore reste là comme un point lumineux dans la nuit des temps, comme dernier représentant, accusateur ou défenseur, de ce qui n'est plus.

QUATRIÈME PARTIE

APPLICATION SPÉCIALE DES PRINCIPES GÉNÉRAUX AUX DIVERS ÉLÉMENTS DE L'ART.

—

CHAPITRE PREMIER.

DU BEAU DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA PENSÉE HUMAINE.

SOMMAIRE : *Comment le beau se produit dans le développement de la pensée humaine. — Le beau dans les idéaux conçus par l'intelligence : idéaux abstraits; idéaux concrets; idéaux abstraits pris comme symboles. — Application.*

Abstraction faite de toute réalisation extérieure et même de toute forme matérielle déterminée, la pensée produit le beau en elle-même en réalisant dans son objet les éléments essentiels de la beauté : variété ramenée avec ordre à l'unité et manifestation de la vie intellectuelle et morale. La science et l'art, pour autant que l'intelligence opère seule sur son objet, sont capables d'atteindre au beau intellectuel. Comment cette beauté se produit-elle?

L'esprit peut s'occuper des grands principes absolus, de leurs conséquences et de leurs applications.

Ces objets, d'après leur mode d'exposition, constitueront le fond d'une œuvre purement scientifique ou d'une œuvre artistique; ainsi ils sont directement l'objet de la philosophie, de la poésie et de l'éloquence. Toute vérité est infinie dans ses conséquences ainsi que dans ses applications aux objets de la pensée et de la réalité; la variété va donc ici à l'infini. La vérité est une, car chaque vérité particulière n'est vraie qu'en vertu de la vérité première ou absolue existant en elle-même; l'unité y est donc aussi et, par cela même, il s'y trouve les deux premières conditions de la beauté. La vérité contient en elle les deux autres conditions, l'ordre et la vie, et par conséquent toute vérité pleinement conçue est belle. Mais l'esprit ne la perçoit pas toujours avec cette perfection; en outre il ne réalise pas toujours, dans la succession des vérités qu'il tire du premier terme, l'ordre et la vitalité nécessaires. Comment y parvient-il?

Toutes les vérités découlant de la première se subordonnent à celle-ci et se coordonnent entre elles. Si la disposition de ces vérités particulières est telle que chacune d'elles découle immédiatement de celle qui précède, et que les différentes catégories de vérités se coordonnent entre elles de façon à ressortir clairement et facilement du premier principe, il y a de l'ordre ramenant la diversité à l'unité. Si la liaison est telle que l'esprit saisit avec facilité l'enchaînement de tous les termes qui s'appellent, se prouvent, se développent les uns les autres, et qu'il peut ainsi de n'importe quel d'entre eux remonter sans effort au premier ou descendre au dernier, il y a, dans cette génération de vérités, outre l'ordre, une vitalité spi-

rituelle qui complète la beauté de la pensée. La juxtaposition de vérités sans liaison directe, sans ordre, sans succession logique, est sans beauté pour l'esprit, de même que l'expression d'une vérité dont il ne saisit ni le développement, ni les rapports. Les enchaînements faux, les erreurs, les conséquences illogiques non seulement sont sans beauté, mais impriment à l'ensemble le caractère de la laideur, à mesure que ces défauts y dominent.

L'esprit, par la vue et l'étude de la nature, qui éveille en lui les idées correspondant aux êtres réels, ou par la contemplation directe de ces idées, peut s'occuper des idéaux et les spécialiser; ce qui lui permet de connaître les types abstraits des genres et des espèces dont il voit les individus réalisés dans la nature, et de produire lui-même des types de genres, d'espèces et d'individus non existants, en déterminant l'idée d'être par des propriétés essentielles et accidentelles. Il conçoit donc, comme nous l'avons déjà vu, deux espèces de types: les types abstraits correspondant aux genres et aux espèces, et les types concrets correspondant aux individus.

Tout être est nécessairement un en lui-même et multiple dans ses déterminations : sinon il serait impossible dans la réalité et dans la pensée; car, d'un côté, il n'y aurait pas d'être, et, de l'autre, pas de propriétés ou, en d'autres termes, il y aurait des êtres qui ne posséderaient aucune propriété et des propriétés qui n'appartiendraient à aucun être, ce qui ne se conçoit pas. Qu'il soit abstrait ou concret, type générique, spécifique ou individuel, tout être réunit donc, dans sa nature, les deux premières conditions de la

beauté : l'unité et la variété ou multiplicité. La pensée réalise les deux autres dans les êtres qu'elle crée, et les voit réalisées plus ou moins dans ceux qui existent.

Tout être a un but qui est son objet suprême : la subordination des propriétés, facultés ou moyens, à ce but et leur coordination entre eux constituent l'ordre ramenant la variété à l'unité. Plus cette coordination et cette subordination sont rationnelles et logiques, plus l'ordre est grand ; au contraire, il y a désordre et par conséquent manque de beauté, si les diverses propriétés ne se rapportent pas au but, si les moyens secondaires l'emportent sur les principaux, si les uns sont destructifs des autres ou du but. Tout être doit se trouver doué d'une force capable de mettre en jeu ses moyens pour atteindre sa fin : cette force, c'est sa vie dont l'activité est plus ou moins grande d'après son but particulier. Cette dernière perfection vient compléter la beauté de l'être ; cependant si la vitalité n'est pas suffisante ou si elle en outrepasse les moyens et le but, elle en détruit la beauté.

Les types abstraits, correspondant aux genres et aux espèces, impossibles dans la réalité, vu qu'ils supposent l'absence de toute propriété et de toute activité individuelles, ne réunissent essentiellement que les trois premiers éléments du beau et atteignent surtout à la beauté par l'ordre. Si la pensée veut compléter leur beauté, il faut qu'elle leur suppose une certaine activité vitale, mais calme et tranquille, sans passion en acte, car celle-ci appartient, non à la vie de l'espèce, mais à celle de l'individu.

Les types concrets, correspondant aux individus,

réunissent essentiellement tous les éléments constitutifs du beau et réalisent la beauté plus ou moins par l'ordre, ou par la vitalité, ou par les deux moyens réunis, selon que les éléments d'ordre et de vitalité sont plus ou moins prépondérants ou harmonisés. La beauté dans les types des êtres, au point de vue de leur essence ou de leur but, ne constitue pas leur seule beauté : il y a encore celle de la forme que chacun d'eux réalise ou non, et dont nous parlerons plus loin.

Les types génériques et spécifiques peuvent recevoir de l'esprit une certaine individualisation, quand l'intelligence les prend comme symboles de la pensée, en leur donnant une ou plusieurs propriétés dominantes qui constituent leur individualité propre. Ces types abstraits de force, d'élégance, de beauté, d'intelligence et autres, sont susceptibles de réunir au plus haut degré possible toutes les conditions du beau. D'un côté, ils peuvent réaliser l'ordre avec la plus grande perfection; en effet, si le type générique ou spécifique est bien conçu, il contient déjà la subordination des moyens au but du genre ou de l'espèce et, en outre, tous ces moyens reçoivent leur détermination particulière selon le caractère spécial dont on revêt l'être. De l'autre côté, suivant que ce caractère exige une énergie vitale plus ou moins grande, la manifestation de la vie est de plus en plus sensible et vient compléter la beauté.

Les types ainsi obtenus restent abstraits, déterminés par un nombre très restreint de propriétés individuelles, ou deviennent de plus en plus concrets par l'augmentation du nombre de propriétés individuelles, de manière à se rapprocher de la réalité.

Les individus qui existent dans la nature peuvent servir à l'intelligence pour déterminer ces types abstraits ou concrets, parce que l'esprit s'élève, même sans s'en apercevoir, de l'individu à son idéal et constate, dans cet être réel déterminé, les traits typiques du caractère qu'elle suppose à sa propre création. Les types réels sont donc susceptibles de recevoir dans la pensée toute la beauté de l'idéal individuel, déterminé par l'intelligence même, s'ils réalisent les mêmes conditions, c'est-à-dire, se ramènent à l'unité par l'ordre des propriétés subordonnées au but.

En résumé donc, un idéal, en tant que créé par l'intelligence, sans recevoir encore une forme matérielle donnée, est beau si toutes les propriétés dont il est doué, concourent à lui faire atteindre son but et y sont subordonnées, et s'il possède une énergie vitale suffisante pour remplir sa fin. Toute propriété contraire à ce but rompt l'unité de l'être; tout désaccord ou défaut dans le rapport entre le but et les propriétés détruit l'ordre; toute impuissance inhérente à l'être est négative de sa vitalité, et selon que ces défauts sont plus ou moins saillants, l'idéal conçu devient de moins en moins beau et vrai, et finit par être laid et faux.

Faisons l'application de ces principes pour les rendre plus palpables.

Soit l'homme. Si l'on écarte par la pensée toutes les propriétés qui appartiennent seulement aux individus, telles que la bonté, la méchanceté, l'humilité, l'orgueil, la franchise, l'hypocrisie, le génie, la folie, la passion et ainsi de suite jusqu'à la dernière, il reste, comme idéal de l'espèce, un être actif, intelligent, sensible et

libre. Celui-ci est-il beau? Comme nous l'avons vu, ce qui domine dans tout être, c'est son but; et le but de tous, c'est leur bien. L'étude des idées nous a montré que la fin de l'homme est le bien moral. Or sommes-nous constitués de façon à atteindre ce but? L'âme est essentiellement une, existant en elle-même avec ses propriétés; elle remplit donc la première condition, l'unité. Elle est douée de ses propriétés fondamentales dont dépendent toutes les autres; ainsi elle satisfait à la seconde condition, la variété ou la multiplicité. Par son intelligence elle connaît le vrai et, dans celui-ci, le bien, son but, parce que la vérité embrasse tout. Par sa sensibilité elle est portée à l'amour du vrai et du bien qui sont beaux et se confondent dans leur essence infinie. Par sa volonté, libre parce qu'elle est intelligente, elle est capable de vouloir le bien que l'intelligence voit et que le sentiment aime. Il y a donc de l'ordre dans ses facultés fondamentales ramenées à l'unité du but. En tant qu'elle n'est que l'objet de la pensée, l'âme est donc belle; mais elle n'atteint au beau que par l'ordre encore; dans sa réalité substantielle, elle complète sa beauté par la vie, car elle est un être essentiellement actif, dont les facultés ne sont pas de simples capacités, mais des actes réels.

Dans la création, cet être actif, intelligent, sensible et libre se trouve déterminé d'une infinité de manières différentes par l'infinité de combinaisons possibles dans la perfection relative des facultés essentielles et dans la possession de propriétés individuelles; ainsi tel a plus d'intelligence, un second plus de sensibilité, un troisième plus d'énergie de volonté; celui-ci est doué de plus d'imagination, celui-là de plus de mé-

moire; l'un est porté à l'orgueil, l'autre au plaisir, et ainsi de suite.

L'intelligence, à son tour, peut spécialiser cet être d'une infinité de manières diverses, et même caractériser l'individu plus que ne le fait la nature. En effet, dans la réalité, chacun est déterminé par différentes propriétés individuelles qui généralement se contrebalancent jusqu'à un certain point, à moins d'habitudes invétérées et tournées en manies ; tandis que la pensée est capable de douer sa création de propriétés exclusives. On ne trouverait pas dans le monde un homme qui ne soit qu'orgueilleux ou avare, par exemple : un orgueilleux et un avare ont encore d'autres caractères; dans la pensée, au contraire, on crée un individu qui n'est qu'orgueilleux ou avare. Ainsi la réalité ne nous donne que des hommes plus ou moins orgueilleux ou avares, l'intelligence conçoit l'orgueilleux ou l'avare comme types de l'orgueil ou de l'avarice dominant absolument. Cette faculté d'abstraire les propriétés et de concevoir les qualités les plus accidentelles comme étant de l'essence d'un être, permet de créer les types d'une infinité d'individus qui n'ont, dans la nature, aucun correspondant, mais sont vrais et possibles pour la pensée; et d'une infinité d'autres, qui correspondent parfois si exactement à la réalité qu'ils en semblent la synthèse, bien qu'ils ne soient que le développement d'un être de la pensée.

Les types abstraits ou individuels que l'esprit crée sont beaux ou laids en eux-mêmes, selon qu'ils sont bons ou mauvais relativement au but moral de l'homme. Mais, abstraction de cela, ils peuvent revêtir la beauté comme conception de la pensée. Si l'être, quelque

moralement mauvais qu'on le suppose, réunit dans sa nature l'ordre et l'activité, il est beau par cela même ; et ce type qui, s'il existait dans la réalité, serait un monstre, plaît parce que l'âme y retrouve l'unité, l'ordre et l'activité. Au contraire, quelque moralement bon qu'on suppose l'être, il perd de sa beauté et devient laid si, parmi les propriétés dont on le doue, on en introduit d'inutiles, de contradictoires ; si les moyens ne sont pas rapportés au but ; s'il y a manque d'unité ou d'ordre ; s'il y a défaut d'énergie nécessaire pour employer ses moyens en vue de réaliser sa fin, ou si cette énergie est tellement au-dessus de ses moyens et de son but que, par son développement, elle trouble ou détruit l'ordre inhérent à l'être, ou outrepasse le but.

CHAPITRE II.

DU BEAU DANS LA FORME DE L'IDÉAL.

SOMMAIRE : *La forme des êtres par rapport à leur but. — La beauté de ces formes dans la nature et dans la pensée humaine. — Application. — La beauté extérieure de ces formes.*

Tout type est susceptible de recevoir une forme déterminée et doit même en recevoir une pour être réalisable au dehors. Cette forme peut être belle sous deux rapports différents : relativement au but de l'être et en elle-même ou relativement à ses déterminations extérieures.

Dans la nature, tous les êtres sont doués des forces et des organes nécessaires pour subsister en eux-mêmes, se nourrir, se développer, se reproduire, se défendre, et pour permettre la libre action de leurs propriétés essentielles en vue de réaliser leur fin. Sous ce point de vue, tous son tdonc beaux, car tous répondent parfaitement à leur but et sont doués de moyens en rapport avec celui-ci.

L'artiste doit revêtir les types qu'il crée, d'une forme qui permettrait à ces êtres, s'il était capable de leur donner la substantialité réelle, d'atteindre leur but. Cette forme, il peut la puiser dans la nature et dans sa pensée, qui conçoit nettement toutes les formes

possibles ne surpassant pas les trois dimensions. Uni à l'idéal et au réel, il retrouve le rapport entre la forme et le but en comparant les types, auxquels il s'élève, à la réalité individuelle, qu'il voit, et en appliquant ses idées de quantité aux formes de la nature et des objets qu'il produit lui-même. Se basant sur ces harmonies nécessaires, il revêt, d'une manière analogue, les êtres qu'il crée de formes en rapport avec leur essence. Comme il ne donne pas de réalité substantielle à ses conceptions, mais imprime seulement leur forme à la matière, il peut laisser aux types abstraits leurs formes essentielles seules, ce qui est impossible à la nature vivante, et revêtir les types spéciaux de formes essentielles et individuelles, déterminées comme la nature nous les offre.

Quand ces formes sont-elles belles ? Relativement au but, elles atteignent cette perfection lorsque les formes et les organes qu'on donne au corps, destiné à rendre l'idéal sensible, sont subordonnés au but et coordonnés entre eux, d'après leur valeur relative par rapport à ce but, et rendent ainsi l'action de l'être possible. Si parmi ces moyens il en est d'inutiles, si les organes secondaires l'emportent en valeur ou en force sur les organes essentiels, cette beauté s'affaiblit de plus en plus pour tourner à la laideur par le manque d'unité et le désordre.

Faisons l'application de ces principes. Prenons le type abstrait de l'homme, être actif, intelligent, sensible et libre, ayant pour but de réaliser le bien. Tout d'abord l'élément moral domine en lui ; l'âme l'emporte sur le corps ; la prédominance de la matière ne peut venir entraver la force spirituelle ; il est donc impos-

sible que ce soit une masse informe, lourde, grossière. Ce corps doit être doué d'une grande activité pour obéir à la volonté dans tout ce qu'elle désire réaliser; il faut donc que les membres soient en même temps dégagés et fermes pour être rapides et forts. Il est nécessaire qu'il soit pourvu d'organes qui lui permettent de connaître les objets, de se mouvoir pour s'en approcher et les prendre, de se mettre en garde contre ce qui l'entoure pour se défendre, d'entrer en communication avec les autres individus de son espèce. Les membres doivent être nourris, entretenus, rétablis dans leur force naturelle; il faut donc un organisme capable d'aider au développement et de faciliter l'énergie vitale; de réparer les pertes, d'absorber, de modifier, et d'identifier à sa propre substance les substances étrangères. Il doit être pourvu des organes nécessaires pour se reproduire et perpétuer l'espèce. Si l'on analyse ainsi les besoins du corps que l'âme doit revêtir pour que l'homme remplisse son but matériel et sa fin spirituelle et morale, il est presque impossible de ne pas reconstituer le corps humain, du moins dans ses éléments généraux, en se fondant sur son idée seule.

Cette analyse se base sur l'essence de l'être; si l'on développe celle-ci complètement au moyen de propriétés accidentelles à l'espèce, on en vient à déterminer toutes sortes d'individualités constituant des types abstraits ou concrets dans lesquels, selon qu'on fait dominer telle ou telle propriété, domine également l'expression de la force, de l'élégance, de la puissance, de l'énergie, de l'activité, de l'intelligence, de la passion, etc. Ces types, par la transformation des formes,

se rapprochent d'autres d'espèce différente, le lion, le taureau, le bouc, l'aigle, etc., selon qu'on leur imprime des caractères en rapport avec celui de ces êtres; de même que les types des autres animaux se rapprochent de celui de l'homme, selon qu'on leur en attribue plus ou moins les propriétés. Ainsi des types tout à fait mixtes peuvent se créer, le centaure, le satyre, la sirène, etc.; et même, bien que l'art n'ait pas à poursuivre de puériles chimères qui le mènent à la décadence, des types hybrides d'androgynes, de monstres apocalyptiques.

Ce qui se dit du type humain est à dire de tout autre que l'on trouve dans la nature ou que l'on crée soi-même et que l'on peut développer et déterminer d'une infinité de manières différentes. Ces types qui correspondent à des êtres ou réels, ou abstraits, ou même entièrement fantastiques, sont susceptibles de revêtir la beauté de la forme relativement au but, si, entre les différents organes ou membres de ces êtres, il y a subordination des moyens à la fin; si on ne les revêt pas de formes qui sont contraires à leur essence; qu'on ne néglige pas celles qui y sont nécessaires, et qu'on les doue d'assez de vitalité pour réaliser chacun leur but.

A côté de cette beauté inhérente à tout être bien conçu et vrai en soi, qui n'entraîne pas nécessairement la beauté de la forme générale extérieure et de chaque membre en particulier, la forme peut être belle en elle-même de ligne, de surface, de couleur, etc. Comme nous l'avons déjà vu, les êtres ne sont susceptibles de cette beauté que pour autant qu'elle est compatible avec leur but. La structure des oiseaux de

marécages est belle relativement à leur fin; mais comme les jambes, le cou, le bec doivent être très grands ou très longs en comparaison du corps, il y a disproportion entre les différentes formes et, par conséquent absence de beauté dans la forme matérielle. Pour ne pas tomber dans d'inutiles redites, nous reviendrons sur cet objet dans le chapitre traitant de la beauté de la forme extérieure.

CHAPITRE III.

DU BEAU DANS L'ACTION IDÉALE.

SOMMAIRE : *Actions simples : action corporelle et action morale. — Actions collectives : actions dans le même but et actions dans un but contraire. — Des témoins d'une action. — Arts capables d'exprimer ces divers objets. — Action composée d'une série d'actions secondaires ayant chacune leur but particulier et concourant à la réalisation d'un but général.*

L'intelligence conçoit pour chaque idéal un développement d'activité, qui comprend une action simple ou composée; et de même elle conçoit l'opération combinée de différents êtres dans une ou plusieurs actions. Chacune de ces actions diverses peut être belle en elle-même, et leur ensemble est également susceptible de revêtir la beauté.

Pour simplifier l'étude, prenons l'homme comme type; les applications qui peuvent se faire aux êtres inférieurs se saisiront ainsi d'elles-mêmes.

Toute action suppose au moins une idée et un sentiment; en d'autres termes, toute action a un but qui la motive et dont elle tient son caractère propre, et elle manifeste l'expression de la modification quelconque qu'éprouve l'âme en y participant. Toute action a une infinité d'instants qui constituent chacun un fait particulier concourant au but général. Prenons, par exem-

ple, une action très simple : jeter une pierre. Si nous l'analysons même superficiellement, nous avons déjà une foule d'opérations différentes, de mouvements généraux et particuliers, d'expressions diverses. En effet, il faut d'abord ramasser la pierre : le corps se baisse, les jambes se plient, le bras s'étend, la main saisit, les yeux fixent la pierre ou l'objet vers lequel on va la lancer ou le témoin du fait; la physionomie manifeste le sentiment de crainte, de colère, de joie ou autre qu'on éprouve et qui modifie l'acte. Il faut ensuite se redresser, ramener le corps à la station droite, écarter et raidir les jambes, porter en arrière le tronc et le bras droit, serrer le bras gauche, fixer l'objet vers lequel on va jeter; les traits expriment les divers sentiments qui agitent et, de plus, l'attention et l'effort. La pierre se lance; un mouvement énergique se produit dans le corps entier pour agrandir la puissance d'impulsion; la concentration de tout l'être sur le but qu'il veut atteindre se peint vivement dans le regard, le visage, en un mot dans toute la physionomie. Enfin la pierre est lancée; l'œil la suit; les différents sentiments de satisfaction, de dépit ou autres se manifestent selon qu'on a ou non atteint le but; enfin le corps revient à l'état de repos. Voilà déjà une foule de mouvements, d'idées, de sentiments dans une seule action ; un nombre plus considérable pourrait en être tiré, si l'on poussait plus loin l'analyse.

Quand une action isolée est-elle belle? En réalité, elle contient en elle même l'unité et la multiplicité; en outre elle suppose toujours une manifestation active de la vie. La beauté doit donc y naître dès que, dans la multiplicité des faits particuliers, s'introduit l'ordre ou

la subordination des moyens à la fin. Toutes les actions particulières se ramènent-elles au but d'une façon logique et naturelle? la beauté apparaît; s'il y intervient des actions inutiles, contraires au but, une succession illogique, le désordre et la laideur se montrent. L'activité ou la force est-elle trop faible pour le but déterminé? il y a manque de vie, ce qui, l'ordre restant le même, amoindrit la beauté. Est-elle supérieure au but? les efforts inutiles, la force trop grande déployée produisent le même résultat et rendent l'action ridicule.

Mais une action n'est pas toujours une simple activité physique n'ayant qu'un but matériel à atteindre; dans l'homme et les êtres créés par la pensée, elle reçoit encore un but moral. Ainsi elle a une portée plus haute en rapport avec sa fin; ce qui lui permet de revêtir une double beauté et d'être belle, d'une part, comme activité en vue d'un but bon, mauvais ou indifférent; d'autre part, comme action bonne, noble ou héroïque. Tirer son épée, par exemple, est une action qui peut se développer dans l'esprit avec toute la beauté dont elle est susceptible comme idée et comme sentiment. Si l'on y ajoute un but moral, tirer l'épée pour défendre son ennemi, cette action revêt immédiatement une beauté supérieure, parce qu'elle contient et éveille, dans la pensée et le cœur, un second ordre d'idées et de sentiments auquel est subordonné le premier. De cette manière on a une fin plus digne, une variété d'idées et de sentiments plus grande à subordonner à ce but, et la manifestation plus complète de la vie physique, intellectuelle et morale. Cela augmente la somme de beauté dont l'action est suscep-

tible et dont on atteint la plus haute perfection en subordonnant, d'une manière logique, claire et nette, tous les moyens au but moral.

Quand une action est faite par différents individus, la somme d'idées et de sentiments augmente nécessairement. Ou ces divers agents opèrent ensemble dans le même but avec des idées, une énergie et des sentiments différents; ou bien les uns agissent pour et les autres contre le but avec des idées, une énergie et des sentiments les plus divers. En outre, ces acteurs peuvent avoir des témoins assistant à leur action avec les idées et les sentiments les plus contraires. La multiplicité s'est ici développée à un haut degré et permet la réalisation d'une beauté plus parfaite; car, l'unité restant la même, la beauté possible s'accroît avec la variété plus grande ramenée par l'ordre à l'unité. Comment la beauté se réalise-t-elle dans ces actions? D'abord l'action isolée de chaque individu peut être belle en elle-même, en réunissant les conditions que nous venons de voir. En outre l'ensemble peut revêtir la beauté en réalisant les mêmes conditions : les différentes actions particulières doivent se ramener à l'unité par l'ordre.

Si tous opèrent collectivement dans le même but, chaque action individuelle doit être subordonnée à ce but et coordonnée ou mise en rapport avec toutes les autres, sinon il y a manque d'unité par l'introduction d'éléments contradictoires au but qu'ils sont destinés à réaliser; ce qui est du désordre. S'il s'agit, par exemple, de renverser un bloc, les deux individus dont l'activité a cet objet pour but, peuvent ou pousser ou tirer tous les deux d'un seul côté, ou le premier pous-

ser d'un côté, tandis que le second tire de l'autre; mais si chacun tire ou pousse de son côté, l'action devient sotte et ridicule. Ce qui se dit de deux individus peut se dire de vingt, de cent; ce qui est vrai pour un bloc à mouvoir, est vrai pour toute autre action. Il est inutile d'ajouter que du moment où le fait a un but moral, sa beauté augmente en conséquence.

Quand les uns, dans leur action pour réaliser leur but, sont empêchés par les autres, qui s'opposent à sa réalisation, il y a lutte et deux actions contraires à ramener par l'ordre à l'unité. S'il n'y a, de part et d'autre, qu'un seul acteur, il ne s'agit que de subordonner ces deux agents, chacun avec son but, au but final à réaliser. Mais s'il y a des deux côtés plusieurs agents, il faut d'abord subordonner tous ces acteurs au but final selon le but particulier qu'on leur attribue, et ensuite coordonner entre eux les individus qui ont le même but. En d'autres mots, on doit ramener la multiplicité des termes ou des individus à des unités collectives plus simples, qu'on subordonne alors au but général de l'œuvre.

Ainsi l'un veut enlever un enfant, l'autre s'y oppose; il y a entre les deux agents, qui ont chacun leur but particulier, une lutte subordonnée au résultat final, qui peut être l'enlèvement ou le non-enlèvement de l'enfant. Mais si la lutte se présente entre plusieurs de chaque côté, il faut qu'il y ait une ordonnance, une disposition, une action telles, que tous les individus, qui ont chacun leur but, leur action, leurs idées et leurs sentiments, se rattachent les uns aux autres, selon leur but commun, pour constituer deux unités plus

simples, correspondant aux deux individus de plus haut, voulant les uns enlever l'enfant et les autres empêcher l'enlèvement; puis on doit subordonner au but général ces deux groupes d'acteurs agissant collectivement. Si l'on y introduit des choses contraires à ce but ou en dehors de l'action générale, il y a réellement un second fait dans le premier, non comme détail de celui-ci, mais étranger à lui, et, par conséquent il y a un manque d'unité, destructif de la beauté de la pensée.

Si l'action a un ou plusieurs témoins, bien que ceux-ci n'y interviennent pas comme acteurs, il faut qu'ils s'y intéressent, sinon ils seraient en dehors de la chose et l'unité ferait défaut. Ces individus doivent donc, de même que les acteurs, se subordonner au but de l'œuvre et concourir à exprimer les pensées et les sentiments qu'inspirent les faits particuliers ou l'action générale. Un témoin totalement désintéressé est un hors-d'œuvre dont la présence ne dit rien, qui ne sert que d'accessoire banal, ou de repoussoir; et qui souvent gêne l'expression réelle de la pensée et contribue à la rendre obscure.

La condition de vitalité, d'énergie, essentielle au beau, reste toujours la même et doit se trouver en rapport avec la nature de l'être que l'on fait agir et du but que l'on veut atteindre; sinon, il y a erreur soit par excès, soit par défaut, ce qui, dans l'un et l'autre cas, est destructif de la beauté.

Une action, quelque simple qu'on la suppose, étant composée d'une infinité d'autres qui la constituent, tous les arts ne sont pas capables d'embrasser une action dans tous les instants de sa durée. Il n'y a que

les arts dont la forme est dans le temps, la poésie, la musique, la mimique, qui puissent la réaliser dans son entier. Les arts du dessin, dont la forme est dans l'espace, doivent pour chaque fait s'en tenir à un instant déterminé et fixé, qui suppose les actions précédentes et les suivantes, mais ne les exprime pas directement; à moins de faire une série infinie d'œuvres ayant pour but la même action à ses différents moments. Il s'agit donc avant tout, pour ces arts, de choisir l'instant le plus favorable d'après le but qu'on a en vue. Ceci touche à la théorie particulière des différentes branches de l'art, dont nous nous occuperons dans l'Esthétique spéciale.

Le développement de la pensée ne se borne pas toujours à un seul but à atteindre par le concours d'un ou de plusieurs agents, ayant leurs moyens propres. Souvent le but réel est éloigné; il faut plusieurs actions particulières, ayant chacune leur fin, qui doivent se réaliser avant de pouvoir aboutir au résultat voulu. En outre, ces actions peuvent être empêchées par des acteurs qui tendent au but contraire et ont pour fin de faire en sorte que les premiers n'atteignent pas le leur. Ainsi s'établit entre des actions, complètes en elles-mêmes, une variété tout aussi grande que celle que nous avons constaté se trouver en une seule et même action.

Comment cet ensemble réalise-t-il le beau? D'abord chaque action y atteint isolément en se conformant aux règles antérieurement vues, et ainsi il y a déjà une certaine beauté des détails. Mais celle-ci ne suffit pas. Il faut qu'entre ces différentes actions s'établisse un lien supérieur. Tous les buts particuliers doivent

être subordonnés au but général et s'y ramener facilement; sinon il n'y a pas d'ordre, et l'esprit se fatigue à chercher la liaison des idées.

Les actions doivent donc s'enchaîner les unes aux autres d'après leur but particulier de contribuer au but final ou de s'y opposer; se coordonner entre elles de façon qu'il y ait équilibre entre les actions différentes; se rapporter toutes au même but final et se développer d'après leur importance relativement à celui-ci. L'introduction de faits qui ne concourent pas directement à réaliser la fin voulue, à travers les difficultés qui tendent à empêcher cette réalisation; l'intervention de personnages inutiles à l'action générale ou particulière; le développement d'incidents de peu de valeur; la négligence de développements nécessaires; les détails quelconques usurpant une place qui ne leur revient pas; en un mot, tout ce qui est en dehors des faits nécessaires à la réalisation du but ou qui intervient dans l'action générale sans y appartenir directement, est destructif de la beauté de celle-ci, quelle que soit d'ailleurs la beauté propre de ces détails considérés en eux-mêmes.

L'enchaînement facile entre les différentes actions et l'opposition logique de chaque fait au fait contraire produisent une certaine vitalité dans l'action même. Celle-ci, se déroulant devant l'esprit avec clarté et facilité, éveille ainsi en lui une foule d'idées et de sentiments qui le font jouir de la beauté de la pensée développée dans l'action. En outre, cette liaison, selon les relations de concordance et d'opposition, donne à l'ensemble une beauté plus grande par l'équilibre, l'égalité et l'ordre entre les diverses parties du tout.

CHAPITRE IV.

LA BEAUTÉ DU SENTIMENT.

SOMMAIRE : *Le sentiment est un élément de vitalité et d'expression. — Beauté du sentiment considéré en lui-même. — Beauté du sentiment se développant dans une œuvre d'art. — Le sentiment augmente la beauté de la conception et émeut l'âme.*

Jusqu'ici nous n'avons étudié la beauté de la pensée qu'au seul point de vue de la conception de l'intelligence. Mais le sentiment possède aussi sa beauté propre et, comme dans l'art son intervention est absolument nécessaire à la pensée, sa beauté vient rehausser et compléter celle de la conception.

Le sentiment est un élément essentiel de la vitalité; sans lui il peut y avoir de l'ordre, mais peu d'énergie et point d'expression. En effet, il est la faculté intermédiaire entre l'intelligence qui connaît, et la volonté qui commande; s'il nous faisait défaut, l'intelligence aurait beau être éclairée, la volonté serait paresseuse, peu soutenue et peu efficace. C'est en suite de l'attrait ou de la répulsion exercée sur la sensibilité par l'objet connu, que l'âme, vivement attirée ou repoussée, est excitée à vouloir ou à ne pas vouloir celui-ci et à agir avec une énergie proportionnée à sa volonté.

Dans l'ordre rationnel et parfait des choses, l'intel-

ligence connaît, le sentiment jouit ou souffre, la volonté commande l'action. Mais dans la réalité il n'en est pas toujours ainsi : tantôt le sentiment excite à agir contrairement à la raison; tantôt la raison contraint d'agir contrairement au sentiment; il arrive même que deux sentiments se combattent, que la volonté est impuissante à commander au corps ou que celui-ci agit sans que la volonté l'y force. L'activité actuelle est donc plus ou moins facile et épanouie ou contrainte et empêchée par l'absence ou la présence d'une opposition entre les différentes facultés, d'obstacles physiques ou moraux.

Tout sentiment a une infinité de degrés d'intensité depuis le calme ou l'indifférence jusqu'au paroxysme de la passion; il a, en outre, une infinité d'instants dans sa durée. Il réunit donc de sa nature l'unité et la diversité et se trouve être une activité vitale. Pour devenir beau il ne lui manque que l'ordre. Or, le sentiment dépend de l'intelligence; celle-ci conçoit le vrai qui, en tant qu'il se rapporte à notre but ou à l'objet de la volonté que le sentiment doit exciter, constitue le bien. Tout sentiment qui a pour objet le bien, est donc beau par lui-même, parce que dans ses tendances il réalise l'ordre. Un sentiment qui n'a pas le bien pour objet peut aussi réaliser l'ordre en se rapportant à son but comme si celui-ci était bon; il revêt ainsi la beauté intelligible, mais sa beauté réelle est factice, fausse et corruptrice.

Le sentiment, quel que soit son objet, peut donc réaliser la beauté, si, dans l'infinité des instants et la variété des émotions qui le composent, il y a subordination au sentiment général se portant sur son objet,

si les différents sentiments particuliers, avec les modifications qu'ils introduisent dans le sentiment général, se lient entre eux par développement ou par contraste naturel et constituent ainsi une véritable unité. Tout ce qui vient détruire l'unité et, par suite, l'ordre, est contraire à la beauté du sentiment qui, de cette manière, devient plutôt une succession de lubies que le développement réel d'une affection quelconque.

Ce qui constitue la beauté du sentiment considéré en lui-même fait également la beauté d'un sentiment développé d'une façon artistique, ou plutôt dans une œuvre d'art. C'est donc une erreur de croire qu'une suite ou une juxtaposition de sentiments quelconques introduisant la variété, l'opposition, le contraste, constitue une beauté. Il faut un sentiment général qui se développe constamment à travers l'infinité des nuances d'un même sentiments ou de sentiment divers lesquels doivent naître du premier par l'introduction d'idées ou de choses de nature à le modifier.

Ainsi dans la musique, qui est par excellence l'art du sentiment, si l'on veut exprimer la joie, l'amour ou n'importe quelle affection, celle-ci doit dominer tout le morceau, de quelque étendue qu'il soit. Si la douleur, par exemple, domine, il peut y intervenir des sentiments moins tristes d'espérance, d'amour, de résignation, ou des emportements fougueux de désespoir, de colère concentrée; mais ce serait, pour prendre les deux extrêmes, une folie de mêler la joie la plus éclatante et la tristesse la plus profonde, ou d'introduire des sentiments contraires amenés à la file et sans raison.

On peut certes traiter à la fois deux sentiments

opposés ; mais alors il faut qu'ils soient justifiés tous deux et qu'ils forment, dans leur contraste, un harmonieux ensemble. Ainsi il est possible de développer en musique un sujet comportant à la fois les sentiments de joie et de tristesse, d'opposer, par exemple, le mouvement vif et joyeux de la valse à une tristesse profonde ; mais ces deux objets doivent se résoudre dans le sentiment dominant, soit la tristesse, auquel est subordonnée, comme contraste ou idée secondaire, la joie ou la danse allègre. Si les deux sentiments, fussent-ils développés chacun avec la plus grande perfection, avaient dans l'œuvre une valeur égale, s'ils n'étaient que superposés au lieu d'être harmonieusement subordonnés l'un à l'autre, la beauté en disparaîtrait : il y aurait deux objets divers accolés sans unité, ni ordre, donc sans beauté réelle.

L'ordre réalisant l'unité dans les modifications diverses du sentiment, cet élément vital, si actif, augmente grandement la beauté de la pensée.

En effet, si nous le considérons objectivement, ou dans le fait à traiter, le sentiment imprime une grande et énergique vitalité aux éléments divers dont se compose la conception : il anime chaque acteur de son sentiment propre relativement à son action individuelle et, de même que l'ensemble des êtres et des actions constitue une unité par leur subordination à l'idée dominante, de même l'ensemble des sentiments subordonnés au sentiment dominant constitue une autre unité. Si ces deux unités se pénètrent mutuellement de manière que le sentiment ressorte de l'idée et la complète par l'activité du principe spirituel et l'énergie de l'action corporelle qui en résulte, la pen-

sée réalise une beauté supérieure, à la fois intellectuelle et morale.

Si nous le considérons subjectivement ou dans l'âme qui conçoit, le sentiment contribue aussi grandement à augmenter la beauté de la conception. Car, se portant vivement sur son objet, il en détermine, comme nous l'avons déjà vu, le caractère propre. Il réalise ainsi dans la pensée une unité générale résultant de la manière dont l'âme apprécie cet objet, en suite de l'impression qu'il a produite sur la sensibilité. Cette manière de sentir son sujet se reflète dans tous les éléments de la conception artistique et imprime à l'ensemble et aux détails un caractère déterminé et original qui montre, dans l'unité de la pensée, l'unité du principe pensant, s'épanouissant dans la création de son génie.

Nous pouvons encore ajouter cette observation : comme l'âme tend à se mettre d'accord avec son objet, si la beauté du sentiment se réalise ou se manifeste à l'extérieur par une action réelle ou une œuvre artistique, le spectateur ou le témoin éprouve une profonde émotion; le sentiment du beau s'éveille et avec lui le sentiment du bien. La beauté purement intelligible peut nous laisser froids; mais dès qu'il y a beauté dans le sentiment, quoique celui-ci ne soit pas la source de la beauté, l'âme est émue et jouit de sa contemplation.

CHAPITRE V.

LA BEAUTÉ DE LA FORME EXTÉRIEURE.

SOMMAIRE : *La forme dans ses rapports avec les éléments essentiels du beau.*

La forme peut être belle en soi ; mais toute forme n'est pas belle et l'une a plus de beauté que l'autre. Pour constater quelles formes sont douées de cette perfection ou en sont privées, on doit voir jusqu'à quel point chacune d'elles répond aux conditions essentielles de la beauté : l'unité, la variété, l'ordre et la vie.

La forme n'est pas une unité métaphysique, indivisible, car elle ne peut exister que dans l'espace et dans le temps indéfiniment divisibles; c'est une unité physique, une juxtaposition, un développement ou une génération continue, dans l'espace ou dans le temps, d'une infinité d'unités similaires insaisissables pour les organes. Cependant on peut considérer comme une unité une forme déterminée, constamment identique dans tout son développement : la ligne droite ou courbe; la couleur plate; un son donné, par exemple.

La variété c'est le nombre, la multiplicité, la diversité qui produisent la différence, l'opposition, le contraste dans les formes particulières. L'ordre c'est la

coordination et la subordination qui y font naître la régularité, la proportion, la symétrie, l'harmonie. La vie n'y est pas une substantialité réelle, une activité physique, morale ou intellectuelle, car les êtres de la nature ou de la pensée seuls en sont susceptibles; mais c'est le mouvement, la grâce, l'expression, l'éclat, la transparence et tout ce qui, sans être la vie, en est l'image dans les objets qui en sont dépourvus.

§ 1er.

La beauté des lignes et des surfaces.

SOMMAIRE : *Ligne droite, lignes brisées et leurs combinaisons. — Figures rectilignes et leurs combinaisons. — Ligne circulaire et ses combinaisons. — Lignes courbes et leurs combinaisons. — Figures curvilignes et leurs combinaisons. — Combinaisons de la droite avec les courbes dans les lignes et les figures. — Surfaces planes et leurs combinaisons. — Surfaces courbes et leurs combinaisons. — Combinaison des surfaces planes avec les surfaces courbes. — Combinaisons de toutes ces formes entre elles.*

Les différentes sortes de lignes peuvent se ramener à deux catégories : la ligne droite engendrant la ligne brisée et toutes les figures rectilignes possibles; la ligne circulaire engendrant l'ellipse, la ligne ondulatoire, la ligne serpentine et toutes les figures curvilignes possibles.

La ligne droite est une, mais n'a ni variété, ni mouvement, ni vie. De sa nature elle est donc indifférente au beau; mais par son unité elle réalise un des éléments de la beauté de la ligne et c'est à elle que les

autres doivent se ramener. Un ensemble de droites parallèles, de différentes grandeurs, dans un ordre gradué et symétrique, peut offrir un certain agrément, mais il est presque aussi indifférent au beau qu'un ensemble de lignes droites parallèles et égales, parce que la variété est minime et qu'il n'y a pas de mouvement bien sensible dans l'inégalité et la disposition de ces lignes ; à moins que leurs extrémités ne produisent certains contours gracieux qui remplacent le trait.

Des lignes droites qui se coupent engendrent la ligne brisée. Celle-ci de sa nature est susceptible d'offrir, selon sa construction, certains éléments d'unité, de variété, d'ordre et de mouvement. Si elle est brisée en différentes parties inégales, elle manque d'unité et d'ordre, et ne peut atteindre au beau dans le moindre degré. Si elle est brisée en des parties égales, elle n'a pas de variété, remplace l'ordre par une succession monotone et aboutit au même résultat. Pour qu'elle réalise, en une certaine mesure, le beau, il faut qu'elle se ramène naturellement, par des dispositions parallèles et concourantes, à la droite qui lui sert de fondamentale; qu'il y ait, entre ses différentes parties, un rapport de symétrie et, entre les divers groupes de brisures symétriques, une certaine différence proportionnée de disposition; ainsi elle atteint jusqu'à un certain point l'unité et l'ordre dans la variété. Cependant, comme son mouvement se fait à angles plus ou moins aigus, il semble à tout instant arrêté, languissant, pénible, et fatigue l'œil ; plus les angles sont aigus, le retour à la droite fondamentale brusque, moins la ligne éveille l'idée du beau.

Un ensemble de lignes brisées, symétriquement disposées et répétées de façon à former une figure régulière ayant pour fondamentale le carré, le parallélogramme, le losange, l'hexagone, par exemple, peut réaliser jusqu'à un certain point le beau, parce que la symétrie et l'ordre entre les diverses unités ramène à une unité d'ensemble et que le mouvement général vient en partie détruire ce que les mouvements particuliers peuvent avoir de trop brusque ou de trop heurté.

Une ligne brisée dont les deux bouts se touchent forme un polygone régulier ou irrégulier, convexe ou concave-convexe. Les figures totalement irrégulières ne réalisent en aucune façon le beau, parce qu'elles n'ont que la variété, sans ordre ni symétrie. Les figures semi-régulières sont d'autant plus belles qu'elles se rapprochent des figures régulières, et celles-ci augmentent en beauté à mesure qu'elles acquièrent une unité plus grande dans la variété de leurs éléments. Ainsi le triangle équilatéral est plus beau que le triangle scalène, parce que dans celui-ci il n'y a pas de régularité ; le trapèze est moins beau que le parallélogramme, parce que le parallélisme et l'unité y font défaut : le carré est moins beau que le losange, parce qu'il n'offre pas autant de diversité. L'hexagone régulier est la figure la plus belle, parce qu'il constitue un tout d'une unité complète, résultant de l'ordre dans une grande diversité ; en effet, il est composé de six triangles équilatéraux ; ses côtés sont parallèles deux à deux ; la mesure de ses angles est telle, que le mouvement de la ligne, qui forme ses côtés, n'est pas coupé et n'arrête pas le regard.

Les polygones concaves-convexes n'ont aucune beauté, s'ils ne sont totalement réguliers, telles les étoiles: A moins de six côtés, celles-ci ne sont pas possibles. La plus belle, par son unité, sa variété et l'harmonie de sa disposition, est l'étoile à six pointes, ou le dodécagone concave-convexe régulier, dont les points de jonction des lignes rentrantes se trouve sur le milieu du rayon du cercle circonscrit, et qui se compose ainsi de six losanges égaux.

Un ensemble de figures rectilignes symétriquement disposées, ou une continuité de ces mêmes figures, comme dans un parquet, un grillage, par exemple, peut réunir, à un certain degré, tous les éléments du beau : l'unité par l'identité des figures ; la variété par leurs dispositions diverses ; l'ordre par leur rapport de symétrie et leur arrangement d'après des lignes fondamentales, concourantes et parallèles ; le mouvement par la continuité et l'enchaînement facile et gracieux des grandes lignes résultant de la combinaison des figures. Plus ces ensembles réunissent la beauté de la ligne et de la figure, plus ils sont beaux. Ainsi une combinaison de losanges ou d'hexagones est plus belle qu'une combinaison de carrés, de rectangles ou de parallélogrammes, parce que les figures sont plus belles en elles-mêmes et qu'elles engendrent des lignes moins raides et plus gracieuses.

La ligne circulaire est une et possède un certain mouvement qui force l'œil à la suivre ; mais, par suite de son uniformité absolue, elle n'offre aucune variété. De sa nature donc, sans être belle, elle contient deux éléments essentiels au beau. Un ensemble de lignes circulaires se jouant les unes dans les autres est sus-

ceptible de réaliser les différents éléments du beau par les courbes et les figures qu'engendrent leurs sections mutuelles.

La ligne courbe peut offrir, selon sa construction, toutes les conditions de la beauté. Si elle est totalement irrégulière, elle manque d'unité et d'ordre et, malgré son mouvement, elle ne peut par elle-même atteindre au beau. Si elle est totalement régulière, elle est d'autant plus belle que son mouvement est plus facile. Ainsi une ligne formée par des demi-circonférences continues, dont le centre est sur une même droite au-dessus et au-dessous de laquelle elles se placent, a un mouvement lourd dans son retour à cette droite fondamentale ; la ligne serpentine conserve une certaine raideur qui la rapproche de cette droite; la ligne ondulatoire, dont les ondes égales ont, au-dessus et au-dessous de la droite fondamentale, une élévation équivalant à la moitié du rayon du cercle de même diamètre est la plus belle, parce qu'elle a le mouvement facile et évite de se rapprocher de la raideur de la droite autant que de la lourdeur des demi-circonférences. La courbe formée d'ondes tangentes doit répondre aux mêmes exigences ; mais son mouvement est plus ou moins brisé, raide ou gracieux, d'après le plus ou moins d'acuité de ses pointes, de surhaussement, de surbaissement ou de juste proportion de ses arcs fondamentaux.

Pour que la ligne courbe ou ondulatoire développée réalise complètement le beau, il faut que, tout en se ramenant à une unité fondamentale, soit ligne droite, brisée ou courbe, et en conservant entre ses diverses parties un rapport de symétrie, elle établisse entre les

divers groupes d'ondes symétriques une certaine différence de grandeur proportionnée ou de disposition, qui apporte dans l'unité l'élément nécessaire de la variété.

Un ensemble de lignes courbes, symétriquement disposées et répétées dans des figures fondamentales symétriques, rectilignes ou curvilignes, peut atteindre à un haut degré au beau par leur unité individuelle, leur unité générale, l'ordre dans la disposition et la combinaison de leurs mouvements ondulatoires.

Une ligne courbe dont les deux bouts se touchent forme une figure curviligne qui peut être régulière, irrégulière, concave, convexe ou concave-convexe. Une figure totalement irrégulière n'a ni unité, ni ordre, et par conséquent n'est pas belle. Une figure totalement régulière, la circonférence, comme nous l'avons déjà vu, manque de variété et ne peut réaliser le beau que fort imparfaitement. Plus les figures sont régulières, concilient l'unité avec la variété par un ordre rationnel, et conservent un mouvement facile, plus elles sont belles. Ainsi l'ellipse est plus belle que la circonférence parce qu'elle réunit la variété et l'unité; les figures formées par des ondes égales continues sont plus belles que celles constituées par des ondes égales tangentes parce que leur mouvement est moins rompu. Une des plus belles figures curvilignes est la rosace à six feuilles formée par douze arcs égaux continus, qui forment une ligne ondulatoire autour d'un dodécagone régulier.

Un ensemble de figures curvilignes, symétriquement disposées, et une continuité de ces mêmes figures peuvent réunir à un haut degré tous les élé-

ments du beau, si, au milieu de l'infinité des dispositions possibles, ils conservent l'unité et l'ordre dans les figures fondamentales et les lignes que celles-ci engendrent par leurs combinaisons, et s'ils produisent des lignes ondulatoires gracieuses et d'un mouvement facile.

La combinaison la plus variée est celle de la droite avec la courbe, soit dans les lignes, soit dans les figures. Mais, comme les lignes droites ou brisées et les figures rectilignes n'ont en soi que peu de beauté, elles ne peuvent guère servir que de fondement, de point d'appui; hormis quand il faut absolument en faire usage pour la solidité, l'encadrement, la facilité, etc.

Les surfaces, de même que les lignes et les figures, se ramènent à deux catégories : le plan et la courbe. Comme toute surface plane constitue une figure rectiligne, curviligne ou mixte, on peut en dire tout ce que nous avons dit de ces figures. Une combinaison de surfaces planes rectilignes participe à toute la raideur de la droite; cependant, d'après leur disposition harmonique sur une base telle que les angles soient assez ouverts pour ne pas rompre le mouvement, elle peut avoir une certaine beauté équivalant à celle de la ligne brisée. Les surfaces courbes sont à comparer aux lignes et aux figures courbes. Dans les surfaces tout à fait régulières, comme dans les corps de révolution, plus il y a d'unité, de variété et d'ordre, plus il y a de beauté; ainsi l'ellipsoïde est plus beau que la sphère.

Les combinaisons des surfaces courbes sont susceptibles de réaliser tous les éléments du beau. Un

ensemble de pareilles surfaces atteint son maximum de beauté, lorsque leur disposition est combinée de manière que leurs limites constituent des lignes ondulatoires, harmoniquement symétriques et réunissant les conditions de beauté que nous avons vues à la ligne ondulatoire. Les combinaisons de surfaces planes et courbes sont les plus variées; mais, pour les surfaces comme pour les lignes, les droites apportent le moins de beauté et constituent plutôt les fondamentales auxquelles se ramènent les autres formes dont elles sont, pour ainsi dire, le squelette.

L'ensemble le plus complet, le plus varié et le plus riche est la combinaison des lignes, des figures et des surfaces. En réalisant le beau dans chacun de ces éléments et en subordonnant ceux-ci à la beauté de l'ensemble par l'unité, résultant de l'ordre dans l'infinie variété des détails, on atteint au maximum de la beauté dont est susceptible la forme purement géométrique.

---

§ 2.

La beauté de la lumière et des couleurs.

SOMMAIRE : *La lumière. — Origine des couleurs. — Le clair, l'obscur et le clair-obscur. — La lumière blanche et les lumières colorées. — Les foyers secondaires de lumière. — Les lumières belles. — Théorie de la couleur : les couleurs et leurs complémentaires; composition des couleurs; phénomènes que produit leur rapprochement; les couleurs rabattues, etc.; vibration des teintes.— Beauté de la couleur. — Combinaisons de la couleur plate avec les lignes et les figures. — Les teintes ou nuances et leur beauté. — Combinaisons de la couleur et des teintes avec les lignes et les figures. — Le coloris et sa beauté. — Combinaisons du coloris avec les lignes et les figures. — Combinaisons du coloris avec les lignes, les figures et les surfaces.*

La lumière est belle en elle-même; en outre, elle est une condition essentielle pour la perception de la beauté des lignes et des surfaces, et surtout des couleurs et des teintes.

La lumière blanche qui nous arrive du soleil est composée d'une infinité de lumières ou de rayons de teintes différentes dont on distingue six principales : le violet (l'indigo est une nuance intermédiaire du bleu), le bleu, le vert, le jaune, l'orangé et le rouge. Ces teintes sont combinées et ordonnées entre elles de manière à se réduire à une lumière une, d'une pureté absolue, qui jette ses rayons dans l'infini de l'espace, anime et embellit tout de sa magique puissance.

En outre, suivant les climats, les saisons, les heures du jour, elle varie, est tantôt froide et bleue, tantôt chaude et orangée, forte ou adoucie. La lumière est donc belle par elle-même ; mais sa beauté existe plutôt pour l'esprit de celui qui l'analyse, que pour les yeux de ceux qui la voient simplement.

En éclairant des surfaces, certains de ses rayons sont absorbés, d'autres réfléchis, et l'objet prend la couleur de ces derniers : ainsi un mur paraît rouge, quand il réfléchit les rayons rouges et absorbe les autres ; un objet qui renvoie tous les rayons est blanc ; celui qui les éteint tous est noir. D'où il suit que la couleur des corps est leur propriété de réfléchir certains rayons de la lumière en éteignant tous les autres.

Quand la lumière projette ses rayons sur des objets qui ont du relief, elle produit, en se jouant parmi les diverses surfaces ou saillies et en se réfléchissant d'une surface sur l'autre, des effets d'ombres et de clairs qui dessinent la forme, la font valoir, l'animent et donnent aux objets d'une couleur uniforme une infinité de teintes diverses qui peuvent remplacer le plus brillant coloris. Si elle éclaire un objet beau en lui-même, une statue de marbre, par exemple, elle en fait vivement ressortir les beautés, accuse les lignes, creuse les plis, indique les mouvements les plus insensibles des surfaces, produit des effets de clair-obscur, qui répandent l'animation et la vie. Si cet objet est naturellement ou artificiellement coloré, le corps humain, par exemple, ou une chose polychromée, elle fait, en outre, valoir ces couleurs ; elle leur imprime une infinité de nuances, selon leur situation relative-

ment au foyer lumineux et les fait opérer les unes sur les autres pour produire les effets les plus riches, les plus compliqués et les plus beaux.

Toute lumière blanche laisse aux différentes couleurs et aux teintes leur force naturelle et leur valeur respective. Toute lumière naturellement ou artificiellement colorée les modifie, les altère de mille manières diverses suivant la nature particulière du foyer lumineux et des couleurs avec lesquelles, en les éclairant, elle combine ses rayons. Quelle que soit la lumière, blanche, rouge, verte ou autre, elle contient en elle et produit sur les objets une unité de coloris dans l'infinité des teintes qui sont en ces choses et qu'elle-même produit par son jeu et par sa combinaison avec ces couleurs.

Les objets à teintes claires n'absorbent pas autant de rayons lumineux que ceux à teintes foncées. Réfléchissant les rayons de lumière dont ils reçoivent leurs couleurs, ils deviennent des foyers lumineux secondaires, d'autant plus intenses que la lumière principale est plus vive et leur propre teinte plus claire ; et ils rayonnent sur les objets environnants qui, à leur tour, éteignent ou rejettent leurs rayons colorés. Ce jeu de lumières et de couleurs est infiniment compliqué.

Selon la nature du foyer principal, toutes ces teintes, résultant de son influence directe ou indirecte, se fondent en un ton général auquel concourent, comme subordonnées, les couleurs naturelles des objets éclairés par la lumière principale et les effets de clair-obscur produits par leurs réflexions. Cette influence des différentes teintes éclairées par une même lumière

est plus ou moins sensible selon la force du foyer principal ; mais elle existe toujours à quelque degré ; elle fait naître, au milieu de la variété infinie des couleurs avec leurs propres teintes, une unité, heureusement comparée à une gamme musicale, et constitue un effet d'une grande beauté par l'ordre qu'elle établit dans les éléments les plus divers et l'animation ou la vie qu'elle répand sur les objets.

La lumière en elle-même est brillante ; elle donne de l'éclat, de la transparence, aux objets qu'elle éclaire de ses rayons. C'est surtout par sa vitalité propre et celle qu'elle imprime, qu'elle atteint au beau. Il en résulte que les lumières qui manifestent le mieux la vie sont aussi les plus belles. Or, comme les plus claires seules produisent cet effet, par leur influence directe et les réflexions qu'elles provoquent, elles réalisent le plus de beauté et en elles-mêmes et dans leurs effets multiples ; parmi elles, surtout la lumière blanche qui, d'un côté, laisse à chaque couleur sa teinte propre avec sa valeur relative et conserve toute la variété du coloris jusque dans les moindres nuances, et, de l'autre côté, produit la plus grande variété d'effets avec l'éclat le plus brillant. Les lumières blafardes, pâles, livides, foncées sont d'autant moins belles qu'elles s'éloignent plus des tons clairs, altèrent les couleurs et fusionnent les teintes.

La couleur peut se comparer à la ligne et à la lumière. Une couleur plate et uniforme est en elle-même assez indifférente au beau, parce que pour les sens elle manque de variété ; mais elle manifeste l'unité. Elle remplit donc le rôle de la ligne droite et de la ligne circulaire servant de fondamentales aux

autres formes. Cependant elle peut réaliser une certaine beauté en produisant une certaine vitalité. Or, pour la couleur, de même que pour la lumière, cette manifestation de la vie réside surtout dans le ton clair, le brillant, le poli, la transparence et autres qualités de ce genre; une couleur mate, sombre, sale, n'est pas belle.

Quelle qu'elle soit, une couleur peut devenir un élément de beauté par ses affinités et ses contrastes, c'est-à-dire, par sa disposition dans un ensemble de couleurs.

C'est un principe d'optique que l'œil, quand il est simultanément impressionné par deux couleurs différentes juxtaposées, les voit dans leur plus grande dissemblance possible. Il en résulte que, si l'on juxtapose, par teintes plates, une couleur claire à une couleur foncée, du côté où elles se touchent, celle-ci paraît plus foncée et celle-là plus claire qu'elles ne le sont; tandis que, sur les côtés opposés, elles ont leur force réelle. Il s'établit donc, entre ces deux couleurs uniformes, un jeu de nuances et un certain mouvement par leur simple juxtaposition. Ainsi, si l'on oppose un jaune très clair à un violet très foncé, le premier paraît presque blanc et le second presque noir.

Le blanc et le noir qui ne sont, à proprement parler, pas des couleurs, vu que le blanc est la réflexion totale de la lumière et le noir son absorption complète, s'ils sont appliqués contre une autre couleur, la modifient : le blanc la fait paraître plus foncée, le noir plus claire. Ainsi, en plaçant le bleu à côté du blanc plus ou moins clair, le bleu paraît d'autant plus foncé ou plus bleu que le blanc est plus lumineux; et, en le

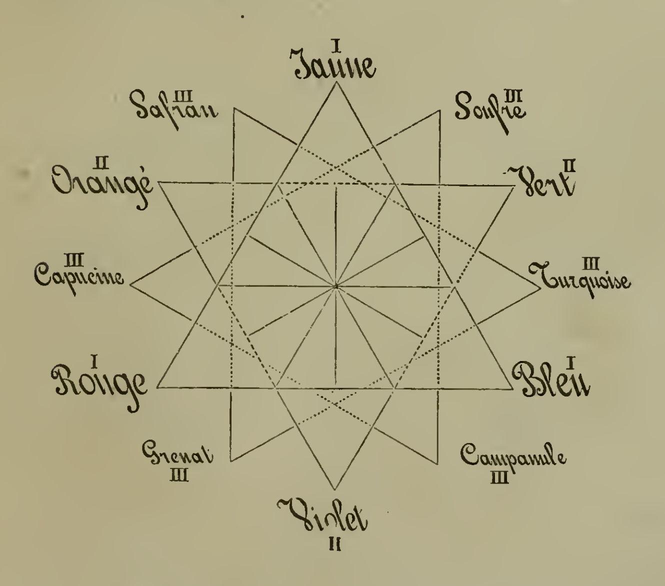
mettant à côté du noir plus ou moins foncé, il paraît d'autant plus clair ou plus lumineux que le noir l'est moins.

Comme nous l'avons vu plus haut, lorsque la lumière blanche, composée d'une infinité de lumières différentes, éclaire un corps, certains de ses rayons sont absorbés, d'autres réfléchis, et le corps paraît coloré par ces derniers. Quand on regarde quelque temps une couleur donnée, elle se borde peu à peu d'une autre, qu'on appelle sa complémentaire ou l'ensemble des rayons lumineux absorbés qui, s'ils étaient réunis aux rayons réfléchis, recomposeraient la lumière blanche. Toutes les couleurs ont ainsi leur couleur complémentaire.

Voici comment s'explique ce phénomène. La lumière blanche contient trois couleurs simples ou élémentaires, génératrices de toutes les autres, à savoir : le jaune, le bleu et le rouge. Toutes les autres couleurs perceptibles dans le spectre sont formées de leur combinaison : ainsi le violet est la résultante du bleu et du rouge; l'orangé du rouge et du jaune, le vert du jaune et du bleu. L'infinité des autres couleurs possibles est de même le résultat de la combinaison, deux à deux, de ces couleurs simples avec prédominance plus ou moins grande de l'une de celles-ci. Les trois couleurs simples réunies donnent la lumière blanche; chacune d'elles est le complément ou la couleur complémentaire nécessaire aux deux autres pour reformer cette lumière, ou, en d'autres termes, chacune d'elles a pour couleur complémentaire la résultante de la combinaison des deux autres. Or, comme notre vue est faite pour la lumière blanche, quand un corps

réfléchit les rayons jaunes, bleus, rouges ou autres, notre œil ou bien supplée les rayons absorbés pour reformer cette lumière, ou bien, par suite de la vivacité de celle-ci, il saisit encore un vague reflet de ces rayons qui se répandent dans l'espace environnant.

Il en est à peu près de même des couleurs. Pour en rendre la théorie plus sensible, figurons une rose chromatique au moyen de triangles équilatéraux inscrits dont chaque sommet équivaut à une couleur déterminée comme suit :



Le triangle debout donne les trois couleurs primaires : le Jaune, le Rouge et le Bleu ; le triangle renversé les couleurs binaires composées du mélange à quantités égales de deux couleurs d'égale intensité : le Violet $= \frac{1}{2}$ rouge $+ \frac{1}{2}$ bleu ; le Vert

$= \frac{1}{2}$ bleu $+ \frac{1}{2}$ jaune ; l'Orangé $= \frac{1}{2}$ jaune $+ \frac{1}{2}$ rouge ; les triangles inclinés à droite et à gauche les couleurs composées du mélange de deux couleurs d'intensité égale à quantités comme 3 est à 1 :

Le premier :

La Capucine $= \frac{3}{4}$ rouge $+ \frac{1}{4}$ jaune, ou $= \frac{1}{2}$ rouge $+ \frac{1}{2}$ orangé ;
Le Soufre $= \frac{3}{4}$ jaune $+ \frac{1}{4}$ bleu, ou $= \frac{1}{2}$ jaune $+ \frac{1}{2}$ vert ;
La Campanule $= \frac{3}{4}$ bleu $+ \frac{1}{4}$ rouge, ou $= \frac{1}{2}$ bleu $+ \frac{1}{2}$ violet ;

Le second :

Le Safran $= \frac{3}{4}$ jaune $+ \frac{1}{4}$ rouge, ou $= \frac{1}{2}$ orangé $+ \frac{1}{2}$ jaune ;
La Turquoise $= \frac{3}{4}$ bleu $+ \frac{1}{4}$ jaune, ou $= \frac{1}{2}$ vert $+ \frac{1}{2}$ bleu ;
Le Grenat $= \frac{3}{4}$ rouge $+ \frac{1}{4}$ bleu, ou $= \frac{1}{2}$ rouge $+ \frac{1}{2}$ violet ;

L'ensemble des couleurs aux trois sommets d'un même triangle contient les trois couleurs primitives à quantités égales, par exemple :

Le Safran $= \frac{3}{4}$ de jaune $+ \frac{1}{4}$ de rouge ;
Le Grenat $=$ . . . . $\frac{3}{4}$ de rouge $+ \frac{1}{4}$ de bleu ;
La Turquoise $= \frac{1}{4}$ de jaune $+$ . . . . . $\frac{3}{4}$ de bleu.

Les couleurs de chaque triangle sont toutes complémentaires, chacune relativement aux deux autres ; ainsi :

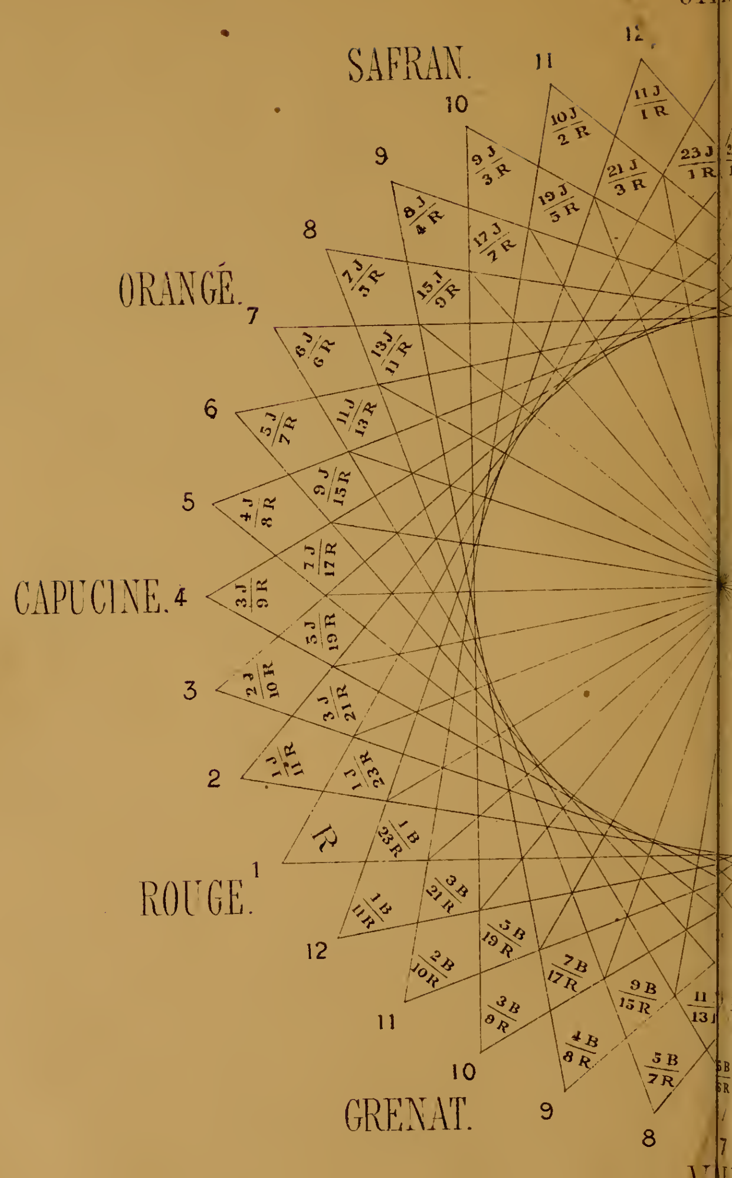
Le Jaune est complémentaire du rouge $+$ du bleu $=$ du Violet ;
Le Rouge » du jaune $+$ du bleu $=$ du Vert ;
Le Bleu » du jaune $+$ du rouge $=$ de l'Orangé.

De même :

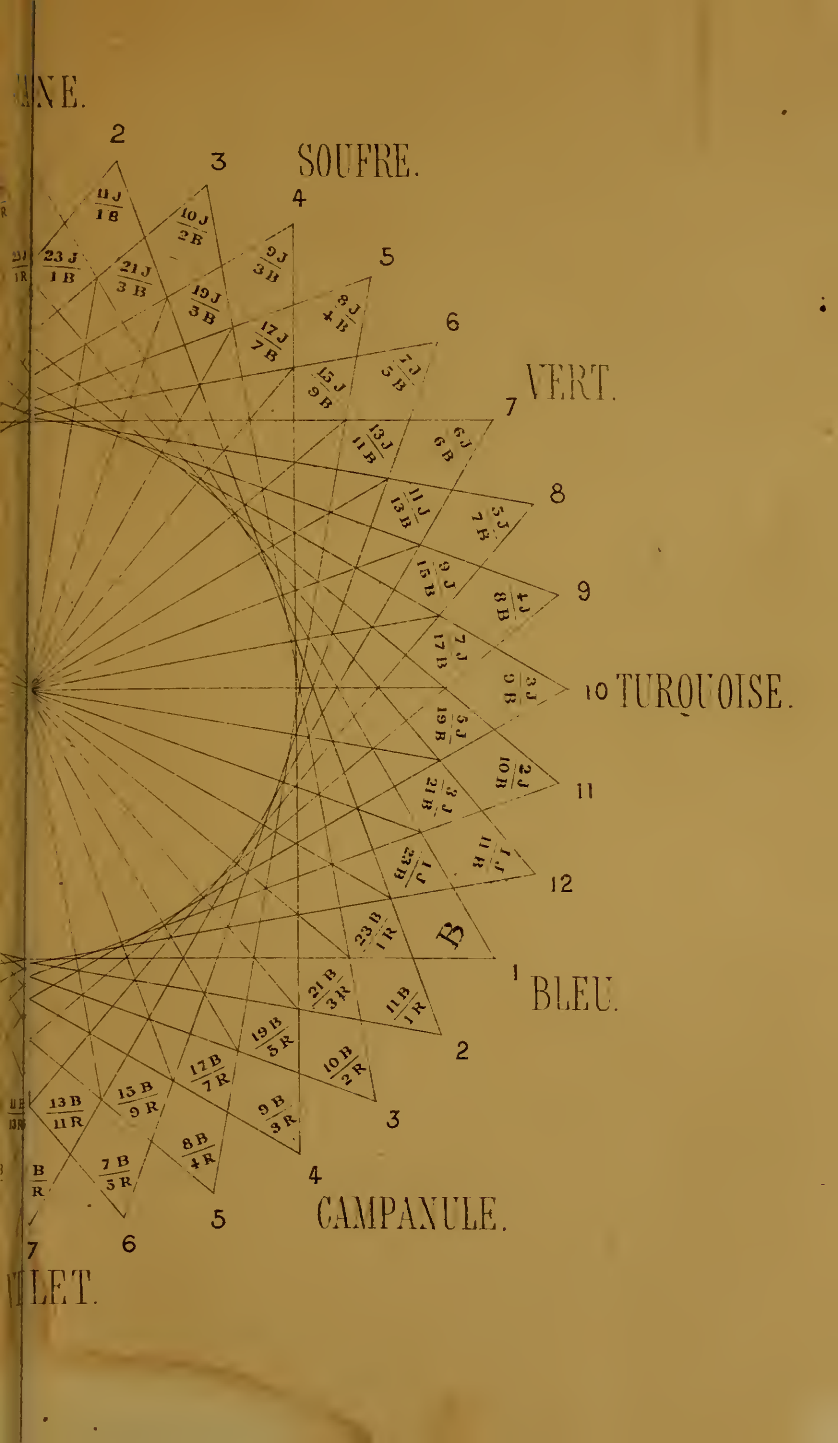
Le Soufre est complémentaire de la capucine $+$ la campanule $=$ du Grenat ;
La Capucine est complémentaire du soufre $+$ la campanule $=$ de la Turquoise ;
La Campanule est complémentaire de la capucine $+$ le soufre $=$ du Safran.

Pour faciliter l'étude des couleurs et le calcul de

Fig. 3.



SAFRAN.
ORANGÉ.
CAPUCINE.
ROUGE.
GRENAT.
R
11 J / 1 R
10 J / 2 R
9 J / 3 R
8 J / 4 R
7 J / 5 R
6 J / 6 R
5 J / 7 R
4 J / 8 R
3 J / 9 R
2 J / 10 R
1 J / 11 R
23 J / 1 R
21 J / 3 R
19 J / 5 R
17 J / 7 R
15 J / 9 R
13 J / 11 R
11 J / 13 R
9 J / 15 R
7 J / 17 R
5 J / 19 R
3 J / 21 R
1 J / 23 R
1 B / 23 R
1 B / 11 R
3 B / 21 R
2 B / 10 R
3 B / 19 R
3 B / 9 R
7 B / 17 R
4 B / 8 R
9 B / 15 R
5 B / 7 R
13 B / 11 R



NE.
SOUFRE.
VERT.
10 TURQUOISE.
1 BLEU.
CAMPANULE.
LET.
2
3
4
5
6
7
8
9
11
12
11 J / 1 B
10 J / 2 B
9 J / 3 B
8 J / 4 B
7 J / 5 B
6 J / 6 B
5 J / 7 B
4 J / 8 B
3 J / 9 B
2 J / 10 B
1 J / 11 B
23 J / 1 B
21 J / 3 B
19 J / 3 B
17 J / 7 B
15 J / 9 B
13 J / 11 B
11 J / 13 B
9 J / 15 B
7 J / 17 B
5 J / 19 B
3 J / 21 B
1 J / 23 B
B
23 B / 1 R
21 B / 3 R
19 B / 5 R
17 B / 7 R
15 B / 9 R
13 B / 11 R
11 B / 1 R
10 B / 2 R
9 B / 3 R
8 B / 4 R
7 B / 5 R
B / R
2
3
4
5
6
7

leurs complémentaires (*), reprenons les trois couleurs simples : le Jaune, le Rouge et le Bleu. Entre ces couleurs prises deux à deux, formons douze nuances ; nous obtenons ainsi les compositions suivantes :

Jaune.	11 J	10 J	9 J	8 J	7 J	6 J	5 J	4 J	3 J	2 J	1 J	Rouge.
	1 R	2 R	3 R	4 R	5 R	6 R	7 R	8 R	9 R	10 R	11 R	

Rouge.	11 R	10 R	9 R	8 R	7 R	6 R	5 R	4 R	3 R	2 R	1 R	Bleu.
	1 B	2 B	3 B	4 B	5 B	6 B	7 B	8 B	9 B	10 B	11 B	

Bleu.	11 B	10 B	9 B	8 B	7 B	6 B	5 B	4 B	3 B	2 B	1 B	Jaune.
	1 J	2 J	3 J	4 J	5 J	6 J	7 J	8 J	9 J	10 J	11 J	

Au moyen de ces 36 nuances différentes, formons une rose chromatique constituée de douze triangles. (Voir fig. 2.)

L'ensemble des couleurs aux trois sommets d'un même triangle contient les trois couleurs primitives à quantités égales ; chacune d'elles est donc la complémentaire des deux autres. Ainsi, par exemple, le triangle 3 comprend :

10 parties de Jaune + 2 parties de Bleu ;
10 parties de Bleu + 2 parties de Rouge ;
2 parties de Jaune + ... 10 parties de Rouge.

La simple inspection de la rose montre qu'il en est de même pour tous les autres triangles.

Recherchons la complémentaire de chacune de ces

(*) Nous nous sommes étendu sur la théorie des couleurs plus que ne le comporte peut-être la nature de cet ouvrage, parce que cette question est généralement ignorée bien qu'elle soit de la plus grande importance, non seulement pour les arts, mais aussi pour ses applications à l'industrie et surtout pour la peinture décorative.

couleurs, en nous appuyant sur leur composition indiquée ci-dessus au moyen des trois couleurs primitives.

MÉLANGES = 1 : 1.

1er *triangle : le Jaune, le Rouge et le Bleu.*

Le Jaune a pour complémentaire le Rouge + le Bleu = le Violet, situé au sommet opposé du triangle 7.

De même le Rouge a pour complémentaire le Jaune + le Bleu = le Vert, et le Bleu a le Jaune + le Rouge = l'Orangé, situés aux sommets respectivement opposés du triangle 7.

MÉLANGES = 6 : 6 = 2 : 2.

7e *triangle : l'Orangé* $\frac{6\,J}{6\,R}$, *le Vert* $\frac{6\,B}{6\,J}$ *et le Violet* $\frac{6\,R}{6\,B}$.

L'Orangé a pour complémentaire 6 B + 6 J + 6 R + 6 B. Comme 6 B, 6 J et 6 R se neutralisent, il reste le Bleu, situé au sommet opposé du triangle 1.

On n'a qu'à faire le même raisonnement pour trouver que le Vert a pour complémentaire le Rouge, et le Violet, le Jaune, situés aux sommets respectivement opposés du triangle 1.

MÉLANGES = 9 : 3 = 3 : 1.

4e *triangle : la Capucine* $\frac{3\,J}{9\,R}$, *la Campanule* $\frac{3\,R}{9\,B}$ *et le Soufre* $\frac{3\,B}{9\,J}$.

La Capucine a pour complémentaire 3 R + 9 B + 3 B + 9 J. Comme 3 R, 3 B et 3 J se neutralisent, il reste 9 B + 6 J. Or 6 B + 6 J donnent le Vert; si l'on y ajoute les 3 B restant on obtient la Turquoise, située au sommet opposé du triangle 10.

On n'a qu'à faire le même calcul pour trouver que la Campanule a pour complémentaire le Safran, et le Soufre, le Grenat, situés aux sommets respectivement opposés du triangle 10.

10ᵉ *triangle : le Safran* $\frac{3\,R}{9\,J}$, *la Turquoise* $\frac{3\,J}{9\,B}$ *et le Grenat* $\frac{3\,B}{9\,R}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 4ᵉ triangle, on n'a qu'à faire des raisonnements analogues pour trouver que le Safran a pour complémentaire la Campanule; la Turquoise, la Capucine, et le Grenat, le Soufre, situés aux sommets respectivement opposés du triangle 4.

MÉLANGES = 8 : 4 = 2 : 1.

9ᵉ *triangle : couleurs composées de* $\frac{4\,J}{8\,B}$, *de* $\frac{4\,B}{8\,R}$ *et de* $\frac{4\,R}{8\,J}$ (*).

La couleur composée de $\frac{4\,J}{8\,B}$ a pour complémentaire $4\,B + 8\,R + 4\,R + 8\,J$. Comme 4 B, 4 R et 4 J se neutralisent, il reste $8\,R + 4\,J$. Or $4\,R + 4\,J$ donnent l'Orangé; si l'on y ajoute les 4 R restant, on obtient la couleur située au sommet opposé du triangle 3 et composée de $\frac{2\,J}{10\,R}$.

Un raisonnement analogue fait trouver que la couleur composée de $\frac{4\,B}{8\,R}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{2\,B}{10\,J}$, et la couleur composée de $\frac{4\,R}{8\,J}$, celle composée de $\frac{2\,R}{10\,B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 3.

(*) Comme ces couleurs, ainsi que les suivantes, n'ont pas encore reçu une dénomination bien déterminée, nous préférons les indiquer simplement par les éléments de leur composition, plutôt que de tomber dans des termes vagues et de faire naître la confusion.

5[e] *triangle : couleurs composées de* $\frac{4\,B}{8\,J}$, *de* $\frac{4\,R}{8\,B}$ *et de* $\frac{4\,J}{8\,R}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 9[e] triangle, on n'a qu'à faire des raisonnements analogues pour trouver que la couleur composée de $\frac{4\,B}{8\,J}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{2\,B}{10\,R}$, la couleur composée de $\frac{4\,R}{8\,B}$, celle composée de $\frac{2\,R}{10\,J}$, et la couleur composée de $\frac{4\,J}{8\,R}$, celle composée de $\frac{2\,J}{10\,B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 11.

Mélanges = 10 : 2 = 5 : 1.

3[e] *triangle : couleurs composées de* $\frac{2\,B}{10\,J}$, *de* $\frac{2\,R}{10\,B}$ *et de* $\frac{2\,J}{10\,R}$.

La couleur composée de $\frac{2\,B}{10\,J}$ a pour complémentaire 2 R + 10 B + 2 J + 10 R. Comme 2 R, 2 B et 2 J se neutralisent, il reste 8 B + 10 R. Or 8 B + 8 R donnent le violet ; si l'on y ajoute les 2 R restant, on obtient la couleur située au sommet opposé du triangle 9 et composée de $\frac{4\,B}{8\,R}$.

En faisant le même raisonnement, on trouve que la couleur composée de $\frac{2\,R}{10\,B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{4\,R}{8\,J}$, et la couleur composée de $\frac{2\,J}{10\,R}$, celle composée de $\frac{4\,J}{8\,B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 9.

11[e] *triangle : couleurs composées de* $\frac{2\,J}{10\,B}$, *de* $\frac{2\,B}{10\,R}$ *et de* $\frac{2\,R}{10\,J}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 3[e] triangle, on n'a qu'à faire des calculs analogues pour trouver que la couleur composée de $\frac{2\,J}{10\,B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{4\,J}{8\,R}$, la couleur composée de $\frac{2\,B}{10\,R}$, celle composée de $\frac{4\,B}{8\,J}$, et la couleur composée de $\frac{2\,R}{10\,J}$, celle com-

posée de $\frac{4R}{8B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 5.

Mélanges = 5 : 7.

6e *triangle : couleurs composées de* $\frac{5B}{7J}$, *de* $\frac{5R}{7B}$ *et de* $\frac{5J}{7R}$.

La couleur composée de $\frac{5B}{7J}$ a pour complémentaire 5 R + 7 B + 5 J + 7 R. Comme 5 R, 5 B et 5 J se neutralisent, il reste 2 B + 7 R. Or 2 B + 2 R donnent le Violet; si l'on y ajoute les 5 R restant, on obtient la couleur située au sommet opposé du triangle 12 et composée de $\frac{1B}{11R}$.

En faisant un raisonnement analogue, on trouve que la couleur composée de $\frac{5R}{7B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{1R}{11J}$, et la couleur composée de $\frac{5J}{7R}$, celle composée de $\frac{1J}{11B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 12.

8e *triangle : couleurs composées de* $\frac{5J}{7B}$, *de* $\frac{5B}{7R}$ *et de* $\frac{5R}{7J}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 6e triangle, on n'a qu'à faire les mêmes raisonnements pour trouver que la couleur composée de $\frac{5J}{7B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{1J}{11R}$, la couleur composée de $\frac{5B}{7R}$, celle composée de $\frac{1B}{11J}$, et la couleur composée de $\frac{5R}{7J}$, celle composée de $\frac{1R}{11B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 2.

Mélanges = 1 : 11.

2e *triangle : couleurs composées de* $\frac{1B}{11J}$, *de* $\frac{1R}{11B}$ *et de* $\frac{1J}{11R}$.

La couleur composée de $\frac{1B}{11J}$ a pour complémentaire 1 R + 11 B + 1 J + 11 R. Comme 1 R, 1 B et 1 J

se neutralisent, il reste 10 B + 11 R. Or 10 B + 10 R donnent le Violet; si l'on y ajoute le 1 R restant, on obtient la couleur située au sommet opposé du triangle 8 et composée de $\frac{5\,B}{7\,R}$.

Un raisonnement analogue fait trouver que la couleur composée de $\frac{1\,R}{11\,B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{5\,R}{7\,J}$, et la couleur composée de $\frac{1\,J}{11\,R}$ celle composée de $\frac{5\,J}{7\,B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 8.

12e *triangle : couleurs composées de* $\frac{1\,J}{11\,B}$, *de* $\frac{1\,B}{11\,R}$ *et de* $\frac{1\,R}{11\,J}$.

Comme les rapports de ces couleurs entre elles sont identiques à ceux du 2e triangle, on n'a qu'à faire les mêmes raisonnements pour trouver que la couleur composée de $\frac{1\,J}{11\,B}$ a pour complémentaire celle composée de $\frac{5\,J}{7\,R}$, la couleur composée de $\frac{1\,B}{11\,R}$ celle composée de $\frac{5\,B}{7\,J}$, et la couleur composée de $\frac{1\,R}{11\,J}$ celle composée de $\frac{5\,R}{7\,B}$, situées aux sommets respectivement opposés du triangle 6.

En examinant la rose chromatique, on constate que chaque couleur et sa complémentaire se trouvent situées aux deux sommets opposés de deux triangles qui sont dans une situation contraire. Nous avons, dans les deux figures, relié ces sommets par des droites. On voit ainsi que les couleurs du 1er triangle sont les complémentaires de celles qui leur sont opposées dans le 7e; celles du 2e de celles du 8e; celles du 3e de celles du 9e; celles du 4e de celles du 10e; celles du 5e de celles du 11e, et celles du 6e de celles du 12e.

Entre les 36 sommets de la rose nous avons indiqué

les mélanges pour obtenir les 36 couleurs intermédiaires dont les complémentaires se trouvent dans toutes les mêmes conditions que celles dont nous venons de nous occuper.

Voici les principaux phénomènes que produit le rapprochement de ces différentes couleurs, en observant toutefois que les faits fournis par la théorie ne donnent pas, pour la pratique, des indications rigoureusement précises, parce qu'il faut tenir compte de la matière colorée dont on se sert et dont le mélange rend généralement des teintes plus foncées, pour ce motif que les particules solides absorbent une partie de la lumière et que les matières huileuses ou gommeuses jaunissent toujours plus ou moins.

Chaque couleur atteint sa plus grande intensité lorsqu'elle est rapprochée de sa complémentaire, parce que ces deux couleurs sont le plus dissemblables possible : le jaune et le violet étant juxtaposés se font donc mutuellement ressortir et valoir; de même le bleu et l'orangé, le rouge et le vert et ainsi de suite.

Lorsque de trois couleurs qui sont complémentaires chacune des deux autres, on en oppose deux, celles-ci prennent chacune une partie de la troisième et s'en rapprochent. Ainsi soit le jaune, le rouge et le bleu; si l'on oppose le rouge au bleu, ils prennent l'un et l'autre du jaune, le rouge tend vers la capucine, le bleu vers la turquoise et ainsi se rendent complémentaires; de même le grenat et la turquoise opposés prennent de la teinte du safran, le grenat paraît plus rouge, la turquoise plus verte et ainsi deviennent complémentaires.

Comme, dans la juxtaposition de deux couleurs composées d'un même élément, celui-ci s'affaiblit, les éléments divers s'opposent davantage. Ainsi soit le vert, composé de bleu et de jaune, placé à côté du violet, composé de bleu et de rouge; l'élément commun, le bleu, s'affaiblissant, le jaune domine dans le vert et le rouge dans le violet; l'œil perçoit donc le vert devenu jaunâtre, ou le soufre, et le violet devenu rougeâtre, ou le grenat, dans leur plus grande dissemblance possible.

Si l'on juxtapose une couleur simple ou élémentaire à une couleur composée de cette couleur simple et d'une autre, la couleur composée perd de la force de la couleur simple commune et la couleur élémentaire prend la complémentaire de la couleur composée, parce que deux couleurs complémentaires, n'ayant aucun élément commun, sont dans l'état le plus dissemblable possible. Ainsi en plaçant l'orangé à côté du rouge, l'orangé, composé de rouge et de jaune, perd du rouge et devient plus jaune; le rouge prend du bleu, complémentaire de l'orangé, et paraît plus violet; or le jaune et le violet sont complémentaires l'un de l'autre.

Il en résulte qu'une couleur colore de sa complémentaire les objets environnants et qu'il s'opère ainsi une réaction. Le blanc et le noir se teintent toujours de la complémentaire de la couleur qui leur est juxtaposée : contre le rouge, ils paraissent verts, et ainsi de suite. Ces rapprochements qui altèrent les couleurs, peuvent les rendre ou plus belles ou plus laides : ainsi le vert et le rouge, qui sont complémentaires, se font mutuellement ressortir; mais le vert et le noir font

l'effet contraire, car le noir prenant le rouge, complémentaire du vert, paraît roux.

Le mélange des trois couleurs de chaque triangle, ou de deux complémentaires, donne un gris incolore, parce que l'une couleur détruit l'autre. Si l'on mélange deux couleurs complémentaires à proportions inégales, ce gris se colore de la couleur excédante. Ainsi en mêlant six parties de bleu avec cinq parties d'orangé, qui en est la complémentaire, on a cinq parties du bleu qui se détruisent avec l'orangé pour former le gris qui paraît bleuâtre par l'excès de la sixième partie du bleu; il en est de même pour toutes les couleurs obtenues par un mélange analogue. Le même effet s'obtient en dentelant finement les couleurs les unes dans les autres ou en les constellant les unes sur les autres; leur réaction réciproque détruit leur force individuelle et produit à distance une résultante d'une extrême finesse et de la couleur en excès.

En mettant sur une surface différentes nuances rapprochées d'une même couleur, bleu sur bleu, rouge sur rouge, etc., de manière que ces tons se fusionnent, l'œil n'en percevant pas les limites, il se produit comme une vibration de teintes qui donne de la vie, de l'animation, de la profondeur, en faisant réagir la couleur sur elle-même.

En juxtaposant simplement des couleurs en teintes plates, il s'établit donc entre elles, suivant leur composition et leurs rapprochements, un jeu de coloris ou de teintes qui produit une grande variété de tons et de la vitalité dans leurs contrastes et leurs réactions réciproques. Cette propriété, habilement utilisée dans un ensemble de couleurs, réalise des effets d'une

grande beauté en augmentant l'éclat, la vitalité et l'expression. Par contre, elle donne des effets laids, quand on rapproche des couleurs dont le contact, en les altérant, détruit la beauté propre, sans amener des effets réalisant cette qualité.

La beauté d'un pareil ensemble s'accroît si celui-ci, outre la combinaison harmonieuse des couleurs, réunit le beau de la ligne et de la figure. En effet, de cette manière, il réalise à la fois l'unité dans la couleur, la ligne et la figure ; la variété et l'ordre dans leur choix rationnel et leur disposition symétrique ; la vie par l'opposition, le jeu, la vibration des teintes et le développement des lignes à travers les figures.

Chacune des trois couleurs primitives, à leur plus haut degré de concentration, donne l'apparence du noir avec une certaine sensation de la couleur réelle ; ces trois couleurs mélangées à doses égales se détruisent mutuellement pour produire le gris noir, sans aucune apparence d'autre couleur, à peu près égal à l'absence de la lumière. En ajoutant à chacune de ces couleurs concentrées, une, deux, trois parties de blanc, qui, dans ce cas, jouent le rôle de la lumière, on voit reparaître peu à peu le jaune, le rouge et le bleu de plus en plus clair pour aboutir enfin, quand la quantité de ces couleurs est très minime eu égard à celle du blanc, à un blanc légèrement jaune, rouge ou bleu ; le mélange de ces trois dernières couleurs donne un blanc un peu grisâtre. Chaque couleur va donc du blanc au noir et ainsi le nombre de teintes d'une couleur est infini.

En prenant comme type la rose chromatique faite avec des couleurs d'une teinte moyenne, si l'on y

ajoute une, deux, trois ou plus de parties de blanc, on obtient ainsi un rouge, un jaune et un bleu d'un ton de plus en plus clair ou plus faible. Avec chacun de ces mélanges on peut composer toute une rose qui donne les couleurs dans des nuances plus abaissées. De même en concentrant le bleu, le jaune, le rouge d'un, deux ou trois dixièmes, par exemple, on obtient pour ces couleurs des tons de plus en plus foncés et l'on en forme toute une série de roses dans des nuances plus intenses. On peut aussi ajouter à chacune d'elles une, deux ou plusieurs parties de noir et obtenir ainsi une suite de roses dans des tons rabattus.

La teinte joue, dans la couleur, le rôle de la courbe dans les lignes. Son unité réside dans la couleur fondamentale; sa variété, dans son affaiblissement et son renfoncement, auxquels on peut ajouter son rabattement. Une seule couleur contient donc en elle deux conditions essentielles de la beauté; une disposition graduée et harmonique de teintes y introduit l'ordre et une certaine vitalité.

Par suite de la variété de ses degrés de force, allant du plus foncé au plus clair, une seule couleur suffit pour donner tous les effets de l'apparence figurative des corps, du jeu des ombres et de la lumière, du contraste des tons : témoin les grisailles, etc. Pour réaliser la beauté dans tous ses éléments, la teinte doit se combiner avec la ligne et la figure. De cette manière, on réunit l'unité et la variété dans les lignes, les figures et la couleur; l'ordre dans leur disposition harmonique; la vie dans le mouvement des lignes et le jeu de teintes contrastant entre elles.

La combinaison la plus riche et la plus belle, dans

la couleur, est naturellement celle de couleurs différentes avec leurs teintes ou le coloris. Par l'emploi d'une gamme générale ou d'un ton dominant, auquel se rapportent et se subordonnent toutes les nuances de chaque couleur, on réalise l'unité dans la variété fournie par les couleurs diverses avec l'infinité de leurs teintes ; par la disposition des couleurs, leur union, leur harmonie et leur gradation, on obtient l'ordre ; par le jeu des couleurs et de leurs nuances, par leurs contrastes, leur brillant, leur vibration, on produit la vitalité.

Mais ici encore, pour réaliser la beauté la plus complète, il faut réunir le coloris à la ligne et à la figure. L'ensemble de ces formes peut comprendre la beauté des lignes dans leurs combinaisons figuratives et la beauté de la couleur dans l'infinité de ses nuances, qui se cherchent ou se repoussent, si l'on coordonne ces divers éléments entre eux, par l'harmonie et la proportion, et si l'on subordonne toutes ces beautés particulières à une unité générale à laquelle on ramène, par un ordre symétrique et gradué, toutes les unités avec leurs variétés et leurs contrastes.

Cet ensemble atteint à une beauté encore plus grande, si l'on y ajoute les surfaces et par suite la lumière. Les différentes surfaces produisent le relief ; la lumière donne le jeu des ombres et du clair-obscur. Comme dans toutes les autres combinaisons, pour que la beauté y réalise toute la perfection dont elle est susceptible par ces seules formes, il ne suffit pas de produire de la beauté dans chaque élément qui concourt à l'ensemble ; il faut nécessairement qu'entre ces différentes unités, belles en elles-mêmes, il y ait un

ordre supérieur qui combine toutes les beautés particulières de manière à les subordonner et à les coordonner entre elles, et à les subordonner toutes à l'unité suprême de l'ensemble. Si cette unité faisait défaut, quelle que soit d'ailleurs la beauté de chaque élément pris à part, l'ensemble en serait dépourvu ; et, par contre, là où elle est fortement sentie, les détails fussent-ils moins beaux, l'ensemble aurait encore sa beauté par l'ordre puissant qui y règne.

§ 3.

La beauté des corps.

SOMMAIRE : *La beauté des corps en général. — Les corps géométriques. — Les corps non géométriques. — Combinaison de la couleur et de la lumière avec les formes des corps.*

Si, après avoir étudié les lignes, les figures, la lumière et les couleurs en elles-mêmes et dans leurs combinaisons, nous considérons les corps naturels et artificiels, nous trouvons que ceux-ci doivent répondre aux mêmes principes que chacun de leurs éléments pour réaliser le beau.

Un corps est susceptible de beauté sous différents rapports à la fois : quant aux lignes et aux surfaces ; quant à la couleur et quant au jeu des ombres et de la lumière. Il peut donc être doué de certaines beautés et privé de certaines autres. L'objet le plus beau est, sans contredit, celui qui réunit le plus de beautés

particulières, rendues plus belles encore par la beauté de l'ensemble.

Un corps quelconque, formé de telle sorte qu'il n'y ait aucune unité fondamentale, aucun ordre, aucune symétrie ni proportion entre ses parties, celles-ci fussent-elles même belles, ne peut réaliser le beau. Pour atteindre à cette perfection, il faut que, indépendamment de la disposition des différentes parties de l'objet en vue de son but, il y ait de l'unité, de l'ordre, de la symétrie, de la proportion, de l'harmonie dans chaque partie prise séparément, considérée dans son rapport avec les parties voisines et avec la totalité de l'objet. Les corps, tout en participant de la beauté des lignes et des figures qui engendrent leurs différentes surfaces, doivent donc avoir en outre, dans la disposition générale de ces surfaces et de ces lignes, une beauté d'ensemble à laquelle se rapportent et se subordonnent toutes les autres beautés, et qui résulte de leur combinaison en vue d'une harmonie générale et supérieure.

Les corps géométriques, pour revêtir la beauté, doivent répondre aux conditions que nous avons constaté être nécessaires pour les lignes et les surfaces, non seulement dans chacune de ces formes en particulier, mais encore dans les lignes et les surfaces d'ensemble. Ainsi le cube, offrant une unité parfaite, manque de beauté, parce qu'il n'a pas de variété, et parce que la raideur des arêtes et la forme droite des angles plans et des angles solides rend nul le mouvement de chaque ligne et en brise le mouvement général. La pyramide est plus belle quand elle a une base hexagonale, que dans le cas où sa base est triangu-

laire ou carrée, parce que, tout en conservant une unité et un ordre non moins sévères, elle contient plus de variété par la disposition de ses différentes surfaces, et ouvre plus ses angles solides de façon à produire une ligne fondamentale d'autant plus gracieuse qu'elle est moins brusquement brisée. L'ellipsoïde est plus beau que la sphère parce qu'il contient plus de variété et de vie, et non moins d'unité et d'ordre. Le cône est plus beau que la pyramide triangulaire, parce que ses lignes sont plus gracieuses et leur mouvement plus facile; moins beau que la pyramide qui a pour base la rosace à six feuilles, parce que sa variété est moins grande.

Les corps non géométriques, naturels ou artificiels, sont d'autant plus beaux, qu'ils contiennent, dans une unité réelle, plus de variété harmoniquement ordonnée et proportionnée. Comme les formes géométriques conservent toujours quelque chose de raide, d'anguleux, de froid, qui brise ou alourdit les surfaces et les lignes, au lieu de les fondre et de produire cette unité d'ensemble qui fait la grande beauté des objets, leur emploi exclusif ne peut réellement atteindre au beau dans toute sa plénitude. Mais par suite de l'unité, de la symétrie, de l'ordre, de l'harmonie qu'elles contiennent, elles sont la base des autres formes qui toutes naissent de leurs combinaisons et peuvent se décomposer en des formes géométriques génératrices.

Pour qu'un corps soit donc réellement beau, il faut que toutes ses surfaces et toutes ses lignes géométriques soient disposées suivant leur valeur propre, leurs relations individuelles et particulières, ainsi que selon

leur rapport avec l'ensemble, et que toutes ces formes se fusionnent de façon à engendrer des surfaces et des lignes ondulatoires continues qui en augmentent la variété, la vie et le charme, tout en conservant l'unité dont elles découlent. Dans les corps où les lignes et les surfaces droites sont absolument nécessitées par la nature même de l'objet ou de son but, le beau peut être réalisé dans la perfection si, toutes les autres conditions de la beauté étant remplies, on combine ces formes de manière à détruire l'effet de la raideur de la droite par l'élégance des ensembles dans lesquels elle doit entrer comme fondamentale.

Toute matière naturelle ou artificielle a une couleur qui lui est propre. Certaines substances sont même susceptibles d'obtenir une sorte de coloris très brillant par la rugosité, le mat et le poli des différentes surfaces : les métaux, par exemple. En outre un corps peut être polychromé par la combinaison de différentes matières ou par leur coloration. La couleur de la matière première contribue plus ou moins à la beauté de l'objet; mais elle remplit un rôle secondaire à celui de la lumière : celle-ci éclaire l'objet et produit, dans ses lignes et ses surfaces, un jeu d'ombres et de clairs qui peut, en partie, augmenter ou amoindrir la beauté de ces surfaces et de ces lignes. Il ne suffit donc pas que l'objet soit beau dans la forme de chaque détail et dans celle de son ensemble, il faut que sa disposition générale soit telle que sa beauté ressorte suffisamment pour devenir sensible. Les lignes et les surfaces doivent être combinées en vue de leur effet, de manière que l'influence de la lumière sur l'objet n'en vienne pas détruire la beauté en mettant

dans l'ombre ce qui exige la clarté, ou en éclairant vivement les parties qui ne demandent que l'ombre. Il s'établit ainsi, dans la combinaison des formes avec la lumière, une nouvelle unité qui résulte de leur emploi habile en vue de leur harmonie.

Si la matière est susceptible de prendre différentes teintes, il faut que cette harmonie soit puissamment maintenue pour atteindre au beau; car si elle manquait, les différents éléments, alors même que, en particulier, ils réuniraient chacun à un haut degré les conditions essentielles au beau, tendraient à amoindrir leur beauté respective par leurs effets contraires, et détruiraient ainsi l'ordre et l'unité de l'ensemble. Un objet polychrome, soit qu'il y ait emploi de teintes plates ou de couleurs avec l'infinité de leurs teintes, doit conserver la beauté des lignes, des surfaces et de la couleur; réaliser, par l'ordination harmonique des couleurs, des surfaces et des lignes, l'unité de l'ensemble, de manière que chaque élément dont se compose l'objet soit beau en lui-même, augmente en beauté par sa combinaison avec les autres éléments et contribue à faire ressortir l'unité générale à laquelle se subordonnent tous les détails, comme divers moyens à un même but.

§ 4.

La beauté du mouvement et de la physionomie.

SOMMAIRE : *Le mouvement dans les lignes, les surfaces, les couleurs, les corps inertes et les corps vivants. — Le mouvement et la physionomie. — Beauté du mouvement. — La draperie et sa beauté. — Beauté de la physionomie. — Rapport entre la physionomie et le mouvement.*

La vie réelle ou apparente est, en toutes choses, une condition essentielle de la beauté; le mouvement et la physionomie sont les manifestations les plus sensibles et les plus complètes de la vie.

Pour les lignes, les surfaces, les couleurs et les teintes, considérées en elles-mêmes et dans les corps inertes, le mouvement n'est qu'apparent; il résulte surtout de l'enchaînement et de la continuité ondulée qui engagent les yeux et l'esprit à passer d'une unité à l'autre et à embrasser l'ensemble, par suite de la liaison des parties entre elles et de leur rapport harmonique avec le tout. Dans les corps inertes, mus par des forces physiques ou mécaniques, le mouvement ne constitue qu'une simple locomotion ou changement de situation, qui ne produit aucune modification dans la forme même de l'objet et ne détruit pas l'inertie de la matière.

Dans les corps vivants, le mouvement est réel et résulte de la force interne qui les anime. En parcourant l'échelle des êtres, on remarque que, dans les ani-

maux inférieurs, le mouvement n'est qu'un simple jeu de muscles produisant la locomotion et le changement de situation: que, dans les animaux supérieurs, il comprend, outre ces modifications purement matérielles, un certain jeu de physionomie qui exprime leurs sensations et leurs affections instinctives; et que, dans l'homme, il s'élève à l'expression complète non seulement de l'être physique, mais aussi de l'être moral avec les instincts, les sentiments, les passions et la volonté.

Ainsi le mouvement dans l'homme comprend deux choses distinctes : le jeu des muscles en général, faisant changer les corps de place ou de pose, et modifiant les lignes et les surfaces; le jeu de la physionomie faisant changer l'expression et modifiant les couleurs, les teintes, le regard, le geste, l'attitude et par là même en partie le jeu des muscles dans un mouvement déterminé.

Le jeu des muscles et le mouvement résultent ou de l'action isolée du corps, ou de l'action combinée du corps et de l'âme : leur contraction, leur extension et leurs autres modifications purement physiques viennent de la sensation interne ou externe; leur expression, de l'opération de l'âme. Ainsi le mouvement et le jeu des muscles sont en rapport plus direct avec les modifications du corps lui-même, la physionomie avec celles de l'âme. Prenons, comme exemple, un enfant qui fuit un chien, et un autre qui court au-devant de sa mère. Il y a, dans les deux actions, un même mouvement général de locomotion avec tendance en avant; mais la physionomie diffère du tout au tout et donne à ce mouvement général un caractère déter-

miné, selon le sentiment particulier de joie ou d'épouvante qui le provoque. Ce qui a lieu pour l'homme se manifeste de même, mais à des degrés moindres, pour les différents animaux dont l'expression physionomique est appréciable.

Le mouvement et la physionomie sont aussi inséparables, quand l'être agit naturellement en dehors de toute contrainte physique ou morale, que le sont, chez l'animal, l'instinct et l'action, et, chez l'homme, l'âme et le corps dans leur influence réciproque. Cette correspondance est surtout admirable dans l'homme : les mouvements les plus inconscients, qui résultent de la sensation interne ou externe, produisent toujours quelque impression sur la physionomie ; les moindres opérations de l'âme se manifestent à l'extérieur par la modification des traits et le jeu des membres. C'est parce que dans les mouvements posés, commandés et non pas naturellement produits, il n'y a pas de correspondance entre la physionomie et le sentiment, que les modèles vivants sont parfois si faux et si laids, et que la fausseté et la laideur augmentent à mesure que l'expression s'éloigne de celle du sentiment qui provoque le mouvement ou en résulte. Ce manque de correspondance amène le ridicule et le grotesque.

Tout mouvement modifie les lignes et les surfaces d'un ou de plusieurs membres et amène une disposition actuelle déterminée dans l'ensemble; ainsi il augmente ou diminue la beauté du corps considéré à l'état de repos absolu. Pour qu'un mouvement soit réellement beau, il ne suffit pas qu'il réponde en lui-même au beau dans les lignes et les surfaces prises abstrac-

tivement, car à ce compte des mouvements monstrueux et impossibles pourraient être réputés beaux; il doit encore, au moins, conserver toutes les beautés naturelles du corps, s'il ne les augmente pas.

Pour avoir sa propre beauté, il faut que le mouvement, comme toute autre chose, réalise l'unité, la variété, l'ordre et la vie. Bien que le mouvement soit la manifestation de la vie, tous les mouvements ne la manifestent pas également bien. La vie suppose l'action et l'action l'effort. Aucun effort ne peut exister sans la contraction ou l'extension des muscles et le jeu du squelette en rapport avec le mouvement déterminé. De là une première loi du mouvement, c'est qu'il soit possible suivant la disposition du squelette et des muscles; car s'il ne répond pas à cette condition, il rend la manifestation de la vie pénible, il enlaidit le corps en le torturant et en détruisant son harmonie naturelle, et il provoque chez le spectateur un sentiment de malaise. La même chose est vraie du geste qui n'est qu'un mouvement expressif.

En outre, le mouvement doit produire le beau dans les lignes qu'il engendre, combinées avec les formes naturelles du corps. S'il est en lignes droites, perpendiculaires ou parallèles, à angles aigus, à courbes, etc., il participe aux mêmes défauts que ces lignes et ces angles. Il faut donc que, tout en ayant pour base des lignes droites, il produise dans le corps une ondulation générale et qu'il donne un développement gracieux aux lignes et aux surfaces constitutives du corps. Ainsi un homme, accroupi de manière à cacher une partie du corps, est plus laid que dans la station droite, parce qu'il détruit l'harmonie générale et la propor-

tion; tandis que, dans le mouvement d'un lutteur, il est plus beau que dans la station droite, parce qu'il donne un complet développement à ses membres.

Les mouvements doivent être variés et contrastés dans les membres divers et produire de la variété et du contraste dans les lignes et les surfaces correspondantes et dans le corps en général. Ainsi la station droite et raide, ne produisant dans le corps aucune variété en dehors de celle qu'il a de sa nature, n'est pas belle. Cette variété doit être ordonnée et ne peut se soustraire à la loi physique de l'équilibre qui exige, outre l'effort des muscles mus par la volonté, la pondérance dans la situation des divers membres lesquels, en se contre-balançant pour maintenir le corps, se développent et produisent des lignes plus ou moins belles et gracieuses. La proportion et l'équilibre résultent l'un de l'autre et se prêtent un mutuel appui pour augmenter la beauté d'un corps en action.

Enfin, il faut l'unité dans le mouvement : il doit constituer une action une, dans laquelle chaque mouvement particulier ait sa raison d'être, se rapporte et se subordonne à cette action même; sinon, le mouvement général devient une pose d'autant plus laide que les membres sont plus torturés ou étirés en sens divers et que les mouvements particuliers sont plus contraires les uns aux autres.

Quand un corps est revêtu d'objets susceptibles de modifier leurs formes, les étoffes, par exemple, ceux-ci participent, pour ainsi dire, au mouvement même, et de l'opposition de ces deux matières diverses naît une variété plus grande qui, si elle est ramenée à l'unité par l'ordre, apporte un nouvel élément à la beauté.

Une draperie, pour être belle, doit réunir toutes les conditions du beau dans les lignes et les surfaces; de plus, elle est susceptible de réaliser le beau dans la couleur et le coloris. Elle gagne en importance quand elle se combine avec les formes du corps, mais doit toujours y rester subordonnée, sans cela elle est destructive de l'unité : car, en usurpant une importance qu'elle n'a pas, ou bien elle cacherait le corps, ou elle détruirait l'apparence de son mouvement réel et en amoindrirait la beauté propre en en faussant les lignes de développement. Il faut donc qu'elle montre le mouvement au lieu de le cacher, qu'elle fasse sentir les membres avec leur jeu, et que, sous ses plis, on devine le corps comme, sous la peau, l'on voit les muscles. En un mot, pour que les draperies soient belles, il est nécessaire qu'elles soient harmonisées avec le corps et ses mouvements, tout en réalisant elles-mêmes la beauté dans leurs dispositions particulières.

De même que le mouvement, la physionomie peut augmenter ou diminuer la beauté naturelle de la forme. La physionomie, dans le sens le plus étendu, ne se borne pas à la figure, elle embrasse le corps entier. Certaines affections modifient seulement le visage, quand elles sont très peu intenses; mais, dès qu'elles agissent sur l'organisme avec plus d'énergie, elles deviennent plus concentriques ou plus excentriques et se manifestent dans tout l'être. Ainsi, tandis que les premières, refoulant le sang vers le cœur, font pâlir les surfaces et les refroidissent; les secondes, en chassant du cœur le sang dont elles activent la circulation, le portent dans tout le corps, colorent les surfaces et les tuméfient. En outre elles

forcent les membres d'agir et produisent, indépendamment de la situation actuelle du corps, certains gestes qui viennent affirmer et augmenter les autres manifestations physionomiques.

Pour qu'une expression de la physionomie soit belle, elle doit tout d'abord conserver la beauté naturelle des formes et de la couleur. Si une affection passionnée crispe les muscles, tord les membres, boursoufle la figure, écarquille et injecte les yeux ; si elle détruit la couleur, donne une teinte livide ou cadavéreuse et rend la peau blême ou rugueuse, quelque énergique qu'elle soit, son expression n'est pas belle. Elle doit en outre réunir les éléments de variété, d'ordre, d'unité et de vitalité.

Dans la physionomie, la vie se manifeste d'elle-même et avec d'autant plus d'énergie, qu'elle fait épanouir davantage les formes et rend ainsi l'activité interne plus sensible. La variété y est naturellement par suite des modifications multiples que les affections produisent dans les formes, les couleurs et les mouvements. Cette variété doit être ordonnée et se rapporter à une expression une d'un sentiment simple ou composé, motivant ces diverses modifications. Où l'unité manque dans la physionomie, il y a une expression fausse qui devient de plus en plus laide à mesure que des éléments contradictoires de l'affection réelle s'y introduisent en plus grand nombre. Pour que l'expression physionomique soit belle, il faut donc qu'il y ait un ordre supérieur ramenant toutes les expressions particulières du geste, du visage, des yeux, des teintes, etc., à une expression générale qui se retrouve dans chaque détail isolément pris, comme dans l'ensemble.

En effet, comme nous l'avons déjà constaté, la physionomie est inséparable du mouvement dans l'action naturelle des êtres. Entre ces deux éléments s'établit donc une nouvelle unité par suite de l'ordre qui règne entre eux. Pour qu'une expression et un mouvement aient toute leur beauté, il ne suffit pas qu'ils soient beaux en eux-mêmes, l'un abstraction faite de l'autre; il est nécessaire que l'un résulte de l'autre, se combine, se fusionne avec lui pour atteindre à la manifestation complète du principe qui fait agir pour telle cause et dans tel but. Dans les mouvements produits en une situation anormale du corps, un homme à la torture, par exemple, à moins qu'il n'y ait une dislocation complète des membres, ce rapport d'unité existe et doit exister à certains degrés. Nous verrons plus loin, en analysant la beauté de l'expression, comment la nature et l'art le réalisent.

§ 5.

Application.

SOMMAIRE : *Le porc, le cheval et l'homme comparés sous le rapport de la beauté.*

Après avoir étudié la beauté de la forme dans l'espace d'une façon générale, analysons brièvement, comme application, la forme du porc, du cheval et de l'homme, et voyons pourquoi il y a entre ces trois êtres une si énorme distance sous le rapport de la beauté.

Au point de vue de l'unité, ils sont constitués tous

trois de deux moitiés symétriques dans toutes leurs parties, séparées par une ligne médiane de face et de dos. Mais cette unité ne se manifeste pas avec une égale force et une égale perfection dans chacun d'eux. En effet, vus de face, ni le porc ni le cheval ne la laissent saisir en entier; l'homme seul la fait embrasser complètement d'un coup d'œil; aussi le cheval est plus beau quand il se dresse, parce qu'alors non seulement ses membres se développent, mais son unité devient plus sensible.

Sous le rapport de la variété, ils sont tous trois composés de plusieurs paires de membres, différentes entre elles de forme et de disposition, se rattachant des deux côtés symétriquement à une même fondamentale. Mais au point de vue de l'ordre et de la proportion, il y a entre eux une différence excessive.

Dans le porc il ne se trouve, hormis la symétrie des deux moitiés, presque aucune proportion entre les membres : le corps est trop long et trop gros pour les jambes si petites et si minces; la tête est disproportionnée, le cou trop massif et ainsi de suite. Dans le cheval il y a une proportion infiniment plus grande : aucune disparité choquante n'est entre la taille et les différents membres; les jambes, sans être très grosses, sont suffisamment musculeuses et bien placées pour porter avec aisance le corps de l'animal; l'encolure n'est pas trop forte pour le tronc, ni pour la tête qui elle-même n'est pas disproportionnée avec le reste. Dans l'homme, l'ordre et la proportion se trouvent à un plus haut degré encore : chaque membre et chaque subdivision des membres même sont d'une mesure telle qu'il n'y a entre les parties et le corps entier

aucune disproportion : les jambes soutiennent, avec aisance, le torse qui porte, sans effort, la tête et les bras; tous les membres ont pour ligne fondamentale soit une parallèle, soit une perpendiculaire à la médiane qui est, en même temps, la bissectrice des angles fondamentaux des formes correspondantes, lesquelles se rattachent à elle par des courbes. Cet ordre et cette proportion s'embrassent d'un seul coup d'œil, n'importe de quel côté on considère l'homme, tandis que dans le porc ils n'apparaissent jamais et que, dans le cheval, ils ne deviennent sensibles que si l'on regarde l'animal de profil, car de face, à moins qu'il ne se dresse, on ne les saisit pas.

Si nous considérons la beauté des lignes et des surfaces, nous ne découvrons dans le porc presque aucune ligne ondulatoire gracieuse; les membres sont rattachés les uns aux autres sans produire ces surfaces légèrement courbes et variées que la situation des muscles, même à l'état de repos, fait naître dans le cheval et surtout dans l'homme. Chez ce dernier toutes les lignes et toutes les surfaces sont ondoyantes de façon à produire un ensemble symétrique et varié que l'œil suit avec facilité, avec attrait, et qui manifeste le mouvement et la vie. A ne prendre que la tête, celle du porc ne contient aucune belle ligne; tout est lourd, massif et disproportionné : le groin allongé, les yeux petits. Celle du cheval est de beaucoup plus belle et contient, bien qu'allongée encore, des lignes plus ondoyantes, des formes moins massives et infiniment plus proportionnées. Celle de l'homme répond à tous les éléments du beau : ovale dans sa forme générale, elle est légèrement ondulatoire dans toutes ses sur-

faces; plus aucune partie n'est allongée ni disproportionnée avec l'ensemble ou les détails; le front, rétréci et plat chez les animaux, s'élève et se voûte; rien n'est massif, ni lourd, ni heurté.

Si nous les voyons en mouvement, le porc a une allure mesquine, gênée, boiteuse, qui ne fait ressortir aucune beauté du corps; le cheval a une marche assurée, hardie, équilibrée, qui, d'après le plus ou moins d'énergie, fait sentir un jeu puissant de muscles; l'homme a un port majestueux, une marche ferme, facile et élégante; par suite de la situation de ses membres, une foule de mouvements, que nul autre animal ne peut exécuter, lui sont possibles et, par suite de leurs proportions, il se produit, dans chaque modification, entre les membres un équilibre qui fait ressortir quelque beauté nouvelle; par leur jeu les muscles s'arrondissent de manière à produire toujours des lignes ondulatoires et gracieuses.

Dans le porc, la couleur de la peau ou des soies n'a pas de rapport avec le beau : elle est mate, terne et sans brillant. Dans le cheval, elle est plus belle, plus vive, mais, somme toute, elle ne contient aucune couleur propre, car on ne peut nommer ainsi les taches de la robe ou de la peau. Dans l'homme, au contraire, bien qu'il ne possède pas le brillant coloris des êtres inférieurs, il y a un jeu puissant de teintes, une combinaison compliquée de couleurs claires et transparentes, qui manifestent la circulation du sang dans les veines et marquent à l'extérieur la vie, le mouvement, les passions, en modifiant les teintes selon le plus ou moins d'action et de vitalité.

Une beauté supérieure encore dans l'homme, c'est

que le corps, au service d'une âme intelligente, sensible et libre, est, dans les divers mouvements et les modifications que ceux-ci font naître, éminemment expressif et contient ainsi une unité de plus dans l'union entre la pensée, le sentiment et la forme. La manifestation de l'homme moral dans l'homme physique peut revêtir un corps difforme et disgracieux d'une beauté supérieure à celle des lignes, des surfaces et de la couleur : la beauté de l'âme. Ainsi, tandis que la physionomie du porc est presque nulle, hormis dans la colère et autres fortes affections instinctives, et que, dans le cheval, elle ne s'élève aussi qu'à l'expression de quelques sensations agréables ou désagréables qui le flattent ou l'irritent; dans l'homme, elle est d'une intensité telle, qu'on peut dire qu'il est tout physionomie.

§ 6.

La beauté des sons.

SOMMAIRE : *Le son et sa beauté. — Les gammes. — La mélodie et sa beauté. — L'harmonie. — Combinaison de la mélodie avec l'harmonie. — L'orchestre et sa beauté. — Phénomènes que produit le rapprochement des timbres. — La voix humaine et sa beauté : l'articulation, le son musical, le rhythme et leurs combinaisons. — La prosodie et le vers, leur combinaison avec le rhythme musical. — Combinaison de tous les moyens réunis. — Combinaison des formes dans le temps avec celles dans l'espace.*

Le son, de même que la lumière, est beau en lui-même; contenant une grande variété par la résonnance harmonique de la fondamentale, de sa quinte et de sa

tierce majeure à différentes octaves, il est un de sa nature ; en outre, comme nous l'avons déjà vu, il est susceptible de recevoir, sans changer de vibration, une infinité de timbres, de degrés d'intensité, d'instants de durée, de rhythmes et d'accents. Le timbre est la qualité intrinsèque du son en vertu de laquelle il est maigre ou volumineux, éclatant ou sourd, moelleux ou dur, etc., d'après le corps qui le produit; l'intensité est son degré de force; la durée, l'espace du temps pendant lequel il résonne; le rhythme, le retour périodique de certaines combinaisons de la durée, et l'accent, son expression, résultant de sa nature propre et de son emploi.
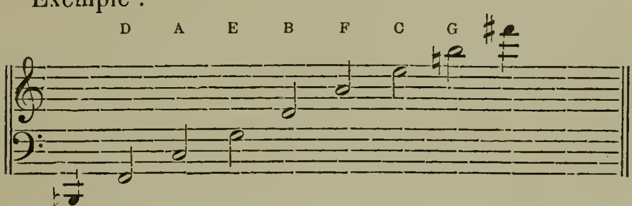
Un son pris isolément et considéré en soi, sans tenir compte de l'infinie variété qu'il contient et des consonnances multiples qui l'accompagnent, est, de même qu'une ligne droite ou une teinte plate, assez indifférent au beau, mais susceptible d'en réaliser un des éléments essentiels.

Le nombre des sons est infini, mais, au delà d'une certaine limite à l'aigu et au grave, leur perception se perd et nous sommes impuissants à les produire. Quel que soit le son dont on part, on trouve à certaines distances, au grave et à l'aigu, une consonnance parfaite. En divisant cet intervalle en douze, on obtient une série de sons dont les différences sont très appréciables et qui se répètent avec similitude entre les consonnances parfaites. Ces intervalles sont les demi-tons ; ils forment la base de tout notre système de sons résonnant seuls ou simultanément.

Une succession de douze demi-tons, ou de treize sons à une distance d'un demi-ton, constitue une

gamme chromatique s'étendant de la fondamentale à sa première consonnance parfaite ou son octave. Chaque son peut servir de base à une gamme pareille. Mais, comme une telle succession ne donne pas suffisamment le sentiment de la tonalité ou de l'unité, on a formé, en se basant sur les propriétés physiques des vibrations, une autre sorte de gammes composées de cinq tons et de deux demi-tons, déterminés par les consonnances qu'on obtient en s'élevant de quinte en quinte, tout en tempérant les intervalles d'une façon mathématique.

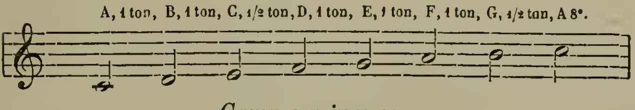
Exemple :



Il y a deux sortes de ces gammes : la gamme majeure, dont la tierce et la sixte sont majeures ; la gamme mineure, dont la tierce et la sixte sont mineures. Elles sont constituées comme suit :

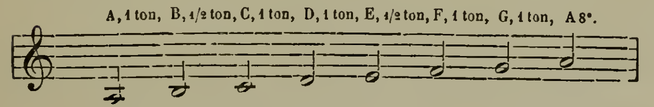
Gamme majeure :

Exemple :



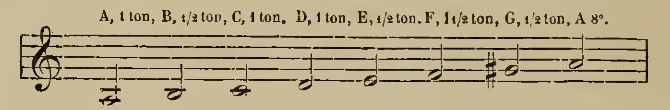
Gamme mineure :

Exemple :



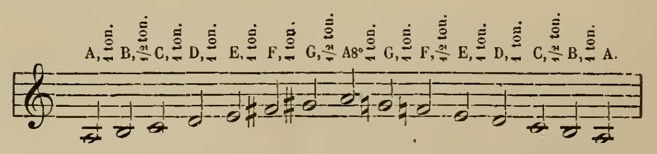
Pour établir dans la gamme mineure l'attraction qui existe dans la gamme majeure, on a haussé le septième degré d'un demi-ton; on obtient ainsi une seconde gamme mineure disposée de cette façon :

Exemple :
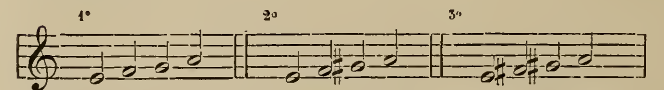


On peut considérer comme mixte la gamme mineure, adoptée par un grand nombre de compositeurs modernes pour la facilité du chant et la variété des combinaisons; elle diffère des autres en ce qu'elle prend seulement la tierce mineure et rend la sixte et la septième majeures en montant, sauf à reprendre, en descendant, la première forme ou la gamme mineure antique. Ainsi on obtient la gamme suivante :

Exemple :



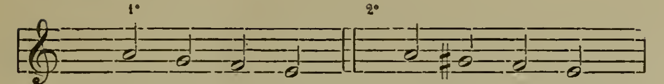
Pour la pratique on a donc, à côté d'une gamme majeure, trois gammes mineures différentes qui se distinguent par les derniers sons et leurs intervalles ;

Exemple :



mais les deux premières seules s'emploient en descendant ;

Exemple :



Chaque son peut être la base d'une de ces gammes majeures et mineures, qui prennent leur nom de leur note fondamentale et constituent un ton majeur ou mineur déterminé. Ces gammes forment des unités véritables, contenant en elles la variété, le mouvement et l'ordre, et servent de fondement à toute combinaison rationnelle de sons.

Les sons se produisent successivement ou simultanément. Une suite de sons différents entendus seuls, ou la mélodie, est susceptible de réunir, jusqu'à un certain point, tous les éléments du beau, et se trouve belle si elle réalise les conditions d'unité, de variété et de vie. La variété consiste dans les intonations différentes des sons et leurs divers intervalles ; le mouvement ou la vie, dans le passage d'un son à l'autre ; l'ordre, dans la succession logique des sons d'après leurs attractions résultant d'une ou de plusieurs gammes, qui elles-mêmes naissent de la gamme fondamentale et s'y ramènent comme à leur unité générale et première.

Une suite de sons entendus simultanément est de même susceptible de réunir toutes les conditions de la beauté.

Un groupe de sons simultanés est un accord consonant, s'il résulte, dans sa forme directe, des intervalles de tierce, de quinte ou d'octave ; dissonant, s'il contient des intervalles de septième ou de seconde. L'accord fondamental est l'accord parfait majeur, donné

par la vibration naturelle d'un corps sonore; il est composé d'un son quelconque avec sa tierce majeure et sa quinte majeure. Le premier, le quatrième et le cinquième degré de la gamme majeure peuvent, sans altérer les sons de celle-ci, porter un tel accord. Mais sur le second et le sixième degré il n'est possible de le placer qu'en haussant leur tierce d'un demi-ton, ce qui établit ces accords dans une autre gamme. Si l'on met sur ces degrés, sans altérer les sons de la gamme à laquelle ils appartiennent, des accords composés de tierce et de quinte, on obtient un accord parfait mineur, qui est un second accord fondamental dérivé du premier. Ces deux accords, se plaçant soit directement, soit renversés, sur les différents degrés de la gamme majeure et des gammes mineures, constituent la base de toute l'harmonie.

Si l'on met sur le cinquième degré son accord parfait majeur plus son octave, on peut remplacer celle-ci par le quatrième degré de la gamme, ce qui donne l'accord de septième de la dominante; et de même y substituer le sixième degré majeur ou mineur, ce qui produit les accords de neuvième majeure et de neuvième mineure de la dominante. En retranchant le son fondamental, le cinquième degré, de l'accord de septième de dominante, on obtient l'accord de quinte mineure; si on le retranche de l'accord de neuvième majeure de dominante, on a l'accord de septième de sensible, et si on le retranche de l'accord de neuvième mineure de dominante, on trouve l'accord de septième diminuée. Tous ces accords sont susceptibles d'être employés dans leur face directe et leurs divers renversements, pour autant que ceux-ci ne rapprochent

pas les dissonances, ou les intervalles de seconde, de manière qu'on ne distingue plus un accord, mais du bruit.

Lorsqu'on passe d'un accord à un autre, un ou plusieurs sons du premier peuvent être prolongés sur un ou plusieurs sons du second ; et de même, un ou plusieurs sons de l'accord suivant peuvent déjà se préparer ou se faire entendre sur le premier. En outre, quand un son, pour passer d'un accord dans un autre, doit monter ou descendre d'un ton, on peut y introduire le demi-ton intermédiaire, altérer ainsi le son naturel et par là l'accord. Ces différents moyens permettent d'obtenir des combinaisons d'une grande richesse et d'une sonorité magnifique. Tous les accords consonants et dissonants naissent ainsi de l'accord parfait par renversement, par substitution, par prolongation, par préparation ou par altération.

L'accord parfait est une unité contenant en soi la variété que donne le son lui-même, et l'ordre dans le rapport des sons qui le constituent ; de sa nature il est exempt de mouvement. Une succession d'accords parfaits, s'unissant l'un à l'autre par leur rapport prochain, mais sans se rattacher à une gamme ou ton fondamental, manque d'unité de relation, tout en conservant l'unité de forme. Une succession d'accords parfaits, se rattachant à une ou plusieurs gammes fondamentales, résultant elles-mêmes d'une gamme principale à laquelle elles se ramènent, réunit tous les éléments nécessaires au beau si, dans la succession d'un accord à l'autre, elle conserve l'ordre et ne marche pas par quintes ou par tierces majeures parallèles, qui rompent l'unité du ton actuel général ou particu-

lier, en mettant directement en rapport deux unités fondamentales qui n'ont pas de relation entre elles.

Cependant une succession d'accords parfaits conserve toujours dans son mouvement quelque chose de grave et de raide qui peut la faire comparer à un ensemble de lignes droites. Le mouvement facile et ondulatoire est introduit dans l'harmonie par les renversements de l'accord parfait; par la substitution de la septième majeure et de la neuvième majeure ou mineure à l'octave dans l'accord de la dominante et les substitutions analogues dans ses renversements; par la prolongation d'un ou de plusieurs sons d'un accord sur un ou plusieurs sons de l'accord suivant et par la préparation de celui-ci; enfin par l'introduction de sons attractifs, ou d'intervalles augmentés ou diminués dans les marches où la distance est d'un ton entier. La variété y est produite par les mêmes moyens et par l'emploi de nouvelles sensibles faisant moduler d'un ton à un autre. Pour qu'une succession d'accords consonants et dissonants soit réellement belle, il faut que toutes ces unités différentes, cette infinie variété de combinaisons des sons de l'échelle chromatique et diatonique, marchant en tous sens, soit ordonnée et ramenée, à travers les différentes unités partielles, à l'unité de l'ensemble.

La mélodie et l'harmonie sont au fond inséparables; car toute mélodie ou chant comprend implicitement son accompagnement ou l'harmonie, de même que toute succession rationnelle d'accords donne presque naturellement lieu à un chant. La réunion réelle de la mélodie et de l'harmonie, ou leur emploi simultané, est la combinaison la plus riche, dans les sons consi-

dérés abstractivement. Cet ensemble exige nécessairement l'unité la plus grande entre ces deux éléments qui sont, par leur nature même, dans la connexion la plus intime.

Chaque corps sonore a un timbre qui lui est particulier et produit, dans les sons qu'il émet, de la douceur, de la rudesse, de l'éclat, de la surdité, etc., Dans leur timbre général, la plupart ont encore une foule de nuances résultant de l'intonation, du degré d'acuité ou de gravité des sons, de leur émission plus ou moins facile, de la longueur relative des ondes, de la longueur et de la grosseur des tubes ou des cordes dans lesquels se produisent les vibrations, de la forme des boîtes ou des corps sonores, etc. En soi le timbre réunit donc l'unité et la variété ordonnée dans une succession régulière du grave à l'aigu. Sa vitalité consiste dans sa sonorité, sa pureté, sa clarté : un timbre rauque, criard, strident, mou, sourd, etc., n'est pas beau ; mais il peut contribuer à la beauté d'un ensemble par son alliance et son contraste.

La combinaison des différents timbres ou de l'orchestre réunit les éléments de variété et de vie; il faut y introduire l'élément de l'unité par la coordination et la subordination des instruments divers en vue de leur effet général résultant de la fusion et des contrastes des timbres divers. Là où cette unité manque, il n'y a pas de pondérance et l'ensemble est rude, grossier, barbare et sans aucun charme ni beauté.

La réunion de la mélodie de l'harmonie, nécessaire à l'orchestre, y amène des éléments d'unité, de variété, d'ordre et de vitalité, et des beautés diverses qui doivent être combinées et ordonnées de manière non

seulement à se juxtaposer, mais à produire une unité d'ensemble, à laquelle se rapportent et se subordonnent tous les détails quelconques, et qui soit belle en elle-même.

Le rapprochement des timbres produit une infinité de phénomènes analogues à ceux qui résultent du rapprochement des couleurs.

Lorsqu'on oppose directement un timbre clair à un timbre sourd, celui-ci semble s'assourdir encore et celui-là devenir plus clair; des effets de même genre s'obtiennent quand on rapproche un timbre doux d'un timbre éclatant, etc. Ainsi lorsqu'on oppose la flûte au basson, la première paraît plus claire et le second plus sourd; si on l'oppose à la trompette, celle-ci semble plus énergique et la flûte plus douce que si l'on entendait séparément ces instruments.

Si l'on met en contact deux timbres qui ont quelque affinité, ils perdent chacun de leur caractère propre par leur influence mutuelle, de manière à constituer un timbre mixte. Ainsi le cor est clair et doux, le basson rauque et sourd; lorsqu'on les mélange habilement, le cor perd de sa clarté et de sa douceur, le basson de sa surdité et de sa rudesse, et leur combinaison revêt une teinte plus voilée que l'ensemble des cors et plus doux que celui des bassons.

Comme les timbres moyens participent des deux extrêmes, il est possible de les relier tous les uns aux autres, de les présenter isolément, de les opposer dans leur plus grande différence et de produire, de cette manière, la plus riche variété d'effets. Ainsi l'on peut combiner à part les instruments à cordes, les instruments à vent et en bois, ceux à vent et en métal;

fusionner ceux en bois, qui sont mixtes, d'un côté, avec les instruments à cordes et, de l'autre côté, avec les instruments à vent et en métal; lier ces derniers aux instruments à cordes par l'intervention des instruments à vent et en bois, ou les y opposer directement par l'absence de ces derniers.

Les instruments pincés ou frappés, qui coupent le son, peuvent s'opposer à ceux qui le soutiennent; s'ils sont de nature différente, leur contraste est d'autant plus grand qu'il y a une différence non seulement entre la production du son, mais aussi entre les timbres. Ainsi en opposant la harpe aux cors, on fait ressortir ces instruments l'un par les autres dans leur plus grande dissemblance possible; tandis que le violon pincé et le violon chantant sous l'archet ne produisent une différence que dans la production du son et non dans le timbre. Ces combinaisons et l'infinité des autres donnent au son la plus grande richesse et permettent de réaliser la plus grande beauté possible, si l'on ramène cette diversité vivante à l'unité, par l'ordre dans la disposition et la succession.

La voix humaine, outre toutes les qualités d'un instrument, possède encore la faculté d'articuler le son et de produire la syllabe et le mot. L'articulation apporte, dans le son, un nouvel élément de variété : elle peut modifier le caractère naturel d'un son vocal d'une infinité de manières par la combinaison des voyelles et des consonnes, qui font syllabe. Prise isolément, elle revêt une certaine beauté, abstraction du langage, par l'harmonie résultant de la combinaison des syllabes seules; ainsi le grec, l'italien et autres langues harmonieuses, parlés devant une personne qui ne les

comprend pas, la charment pourtant par leur douceur, leur sonorité, etc.

Associée au son musical, l'articulation augmente la beauté du chant, pourvu qu'on combine ces éléments de façon que les sons aigus et criards ne soient pas rendus plus aigus et plus criards par l'adjonction de sifflantes, de voyelles aiguës, etc., mais qu'au contraire la beauté du son considéré en lui-même en soit agrandie.

Le rhythme apporte dans les sons l'élément le plus vital. Contenant en soi la variété la plus grande, dans la division du temps et la combinaison des longues et des brèves entre elles et avec de moins longues et de moins brèves, le rhythme peut se ramener à la plus grande unité par le retour périodique des mêmes dispositions. Réuni à la mélodie et à l'harmonie, tout en conservant la beauté spéciale de ces deux éléments, il en augmente la beauté générale en y apportant une variété, un mouvement, un ordre, une unité plus sensibles. La réunion de divers rhythmes, de même qu'une combinaison de diverses mélodies, doit être ramenée à une puissante unité, faute de quoi l'ensemble n'offre plus que de la confusion, du vague, du bruit qui non seulement détruit la beauté du tout, mais empêche même de saisir celle des éléments particuliers.

Outre le rhythme musical, la voix humaine, par suite de l'articulation, de la faculté de soutenir et de couper le son, de l'appuyer ou de le prononcer légèrement, possède encore la prosodie, qui permet de combiner les syllabes longues et brèves. La prosodie peut réaliser un rhythme plus ou moins puissant, soit par la disposition ordonnée des syllabes en pieds et le

retour plus ou moins périodique de ceux-ci, soit par le retour périodique d'un nombre déterminé de syllabes, ordonnées ou non, et consonant entre elles au moyen de la rime. Ces combinaisons, en réunissant la beauté des sons que donne l'articulation, à la régularité et la symétrie dans la coupe, sont susceptibles de remplir toutes les conditions de variété, d'ordre, d'unité et de vitalité. En unissant le rhythme musical à la prosodie, il faut que ces deux éléments se combinent et se fusionnent de manière à constituer une unité; c'est-à-dire que le rhythme musical doit être identique à la prosodie et celle-ci au rhythme.

L'ensemble le plus complet est la réunion de la mélodie, de l'harmonie, des timbres, du rhythme et de la prosodie. Pour qu'il puisse atteindre au beau de la forme, en tant que pure forme, il est nécessaire qu'entre tous ces divers éléments, contenant en eux la variété et la vie, il y ait unité dans chaque élément et surtout unité dans leur combinaison générale ; que tous les moyens soient coordonnés et subordonnés entre eux en vue de leur beauté particulière et subordonnés tous au but commun ou à la beauté de l'ensemble même.

L'accent est au son ce que la physionomie est au corps : l'expression de l'âme, des passions, des sentiments, des émotions. Il doit être dans l'unité avec la mélodie, l'harmonie et le rhythme, mais en tant qu'expression, il relève entièrement de la pensée et non de la forme.

Les formes dans l'espace peuvent se combiner avec celles dans le temps, comme dans le drame, l'opéra, etc. La beauté de ces combinaisons, qui relèvent totale-

ment de l'art et dont nous nous occuperons dans l'esthétique spéciale, consiste, comme pour tout autre objet, dans la perfection des détails pour autant que celle-ci ne détruise pas la beauté du tout, et dans l'ordre entre les moyens subordonnés à une même fin ou la beauté de l'ensemble constituant une puissante unité.

CHAPITRE VI.

LA BEAUTÉ DE L'EXPRESSION.

SOMMAIRE : *L'expression et sa portée. — Des différents modes d'expression dans la nature. — L'expression dans l'art. — Formes dont l'art dispose pour l'expression des idées, des vérités de fait et des sentiments. — Comment l'art réalise l'expression de l'idée et du sentiment. — D'où résulte l'impression. — Comment l'art réalise l'expression dans un objet inerte et dans les êtres animés. — Des diverses combinaisons de l'activité spirituelle et corporelle dans l'expression. — Rôle de l'expression de l'art : elle en est le langage, mais n'est pas tout l'art. — L'expression ne consiste pas à copier les éléments expressifs de la nature, ni à tomber dans le vague ou l'outré. — Difficultés que crée l'expression. — Beauté de l'expression dans la nature : nature inerte, nature animée, l'homme. — Beauté de l'expression dans l'art : elle y a toujours une portée morale; nature inerte; le son; nature vivante. — Résumé.*

L'expression est à l'art ce que la physionomie est à l'homme. La forme, sans l'expression, ne réalise pas sa beauté complète. L'intelligence peut y porter l'unité dans la variété par l'ordre et l'enchaînement; mais quelles que soient les apparences de vitalité qu'y introduisent le mouvement facile des lignes, l'éclat des couleurs, les attractions des sons, etc., aussi longtemps que la pensée, dont ces formes doivent être le symbole ou la réalisation, fait défaut, aussi longtemps que le sentiment n'opère pas pour s'épancher au

dehors, ces riches effets sont des choses mortes, sans portée, qui flattent la vue et l'ouïe, mais ne parlent pas à l'âme. C'est un beau corps, mais ce n'est encore qu'un cadavre. L'intelligence et le sentiment, saisissant leur objet, animent ces formes inertes, en font un langage brillant, pathétique qui exprime les moindres pensées, les émotions les plus fugitives avec une force, une clarté, une beauté qui nous frappent, nous charment et nous séduisent. L'expression met donc le comble à la beauté de l'art en introduisant la vie dans tous les éléments dont l'artiste se sert pour réaliser à l'extérienr l'idéal conçu, admiré et aimé.

Les modifications intérieures, dont la manifestation extérieure constitue l'expression, peuvent appartenir exclusivement soit à l'âme, qui pense, jouit ou souffre, veut ou hésite, soit au corps, qui éprouve des sensations agréables ou désagréables, le plaisir ou la douleur, soit simultanément à l'âme et au corps. L'expression a donc pour objet les modifications psychologiques et les modifications physiologiques soit isolées, soit réunies, soit combinées.

Toute modification intérieure d'autrui, pour être perceptible, doit prendre une forme extérieure, sinon elle nous échappe. Les modifications qui appartiennent exclusivement à l'âme se réduisent à penser, à sentir, à vouloir. Ces actes se manifestent extérieurement de deux manières différentes : celui qui les fait nous dit qu'il pense, sent ou veut, et ajoute même quel est l'objet de sa pensée, de son sentiment et de sa volonté; ou bien, par suite de l'union intime entre l'âme et le corps, celui-ci reflète à l'extérieur la nature de l'action faite par celle-là et nous montre que l'être pense,

sent ou veut. Cependant alors l'objet sur lequel porte l'activité nous échappe, à moins que l'âme ne commande énergiquement au corps une action extérieure, un mouvement, un geste qui nous le révèle, ou se sert de la parole ou de signes pour nous le communiquer.

En général, les idées ne sont directement expressibles que par la parole ou les signes qui en tiennent lieu; les sentiments se manifestent par la parole, les signes, le son inarticulé, le cri, le chant, et par les modifications extérieures du corps, des yeux, de la bouche, de la coloration, etc.; la volonté, par la parole, les signes, ainsi que par une activité énergique et ferme du corps. Les modifications intérieures du corps se réduisent à jouir ou à souffrir, et se traduisent toujours à l'extérieur par l'altération des traits, de la couleur, du regard; par l'excitation plus ou moins grande du système nerveux, par le mouvement musculaire, etc. Comme l'âme et le corps sont sympathiquement unis, celui-ci non seulement exprime les modifications de l'âme, mais réagit sur elle de manière que le plaisir ou la souffrance du corps la fait jouir ou souffrir, lui inspire des idées, des sentiments, des volontés dont l'expression se saisit au dehors à travers la manifestation des sensations, et ainsi les modifications psychologiques, physiologiques et pathologiques se combinent d'une infinité de manières, dans une expression compliquée.

Si toute modification intérieure, pour être perceptible, doit se traduire à l'extérieur, par contre, toute action extérieure d'un être animé suppose une modification intérieure, qui se manifeste au dehors, en imprimant au corps et à l'action un caractère déterminé.

En d'autres termes, si nous prenons l'homme comme type, toute action du corps suppose une modification de l'âme qui se montre à l'extérieur et dans le corps et dans l'action. Une activité corporelle à laquelle l'âme ne participe pas, d'une manière quelconque, est automatique, sans énergie ni expression : c'est la pose d'un mannequin qui lève le bras parce qu'on l'a placé ainsi. De même, tout mouvement suppose une sensation agréable, désagréable ou indifférente, qui résulte de la facilité ou de la difficulté de l'action et qui doit se manifester à l'extérieur.

Tels sont en général les différents modes d'expression que nous trouvons dans la nature appartenir aux êtres animés et qui montrent à l'extérieur leur activité interne.

Mais il existe encore un autre mode d'expression, qui est commun à tous les êtres vivants et dont nous avons déjà parlé (1re partie, ch. III, § 2) : c'est le rapport qui se trouve entre la forme et les essences génériques, ou spécifiques, ou individuelles. Cette harmonie est, partout dans la nature, maintenue avec une perfection telle que nous pouvons non seulement la concevoir, mais la sentir et en jouir. Il y a entre les essences et les formes une relation si intime que même, selon que les objets sont la réalisation de telle ou telle combinaison, nous les prenons comme symboles de nos idées et de nos sentiments auxquels ils correspondent.

Ces harmonies de la nature, résultant de la loi du vrai, sont l'exemplaire inépuisable auquel l'art recourt pour déterminer l'expression des pensées, ou des idées et des sentiments, laquelle est son but premier.

Comme nous l'avons déjà vu, l'intelligence humaine a pour objet les vérités absolues, les vérités de la science, de la nature, de l'histoire, et même les créations quelconques de l'esprit. Le sentiment est ou purement subjectif, constituant un état actuel de l'âme sans aucun objet déterminé, ou subjectif résultant de l'impression d'un objet sur notre sensibilité interne, ou objectif existant réellement en un autre ou attribué par nous-mêmes à celui-ci. Les formes dont nous disposons appartiennent à l'espace et au temps soit isolés, soit réunis.

Nos idées absolues se ramènent à deux catégories : les idées de perfection et les idées de quantité. Les idées de perfection échappent à la forme dans l'espace : ainsi les vérités absolues, l'infini, le beau, le vrai, le bien, le juste, en un mot, toutes les idées morales, religieuses et philosophiques ne sont pas susceptibles d'être exprimées par les formes dans l'espace, à moins de choisir ou de créer, pour en être des symboles, des choses qui, par suite de l'harmonie générale entre l'idée et la forme, et de la manière dont on les présente dans un objet donné, soient capables d'éveiller dans l'âme du spectateur les idées qu'on veut exprimer. Par contre, toutes ces idées sont expressibles par la parole, forme appartenant au temps. Les idées de quantité, au contraire, sont susceptibles d'être rendues par la parole et par les formes dans l'espace; mais ces dernières les traduisent seulement jusqu'à la troisième puissance ou de une à trois dimensions; au delà l'imagination ne nous fournit plus rien et l'esprit opère sur des formules qui, représentant les formes dans le temps, sont seules aptes à les exprimer toutes.

Les vérités de fait supposent des êtres et des actions dont les formes extérieures appartiennent à la forme dans l'espace, et le développement à la forme dans le temps. Elles peuvent donc être exprimées pour les êtres et les actions, à un moment donné, par les formes dans l'espace et par celles dans le temps qui en font naître les images; et pour le développement complet des êtres et des actions soit par des représentations successives au moyen des formes dans l'espace, soit par les formes dans le temps, soit par les deux moyens réunis, comme dans la réalité. Les créations de notre esprit, selon qu'elles sont de pures idées ou des idées réalisées dans des faits positifs ou inventés par l'intelligence, s'expriment donc au moyen de formes dans l'espace ou dans le temps, isolées ou combinées.

Comme nous l'avons déjà vu, les sentiments purement subjectifs ne sont expressibles pour l'art qu'au moyen de formes dans le temps, bien que dans la réalité, ils se manifestent par le corps. Ainsi par la parole ou le son on peut exprimer sa joie, sa tristesse, et, dans la réalité, cette joie et cette tristesse se montrent dans le regard, l'attitude, etc.; mais pour traduire cette expression corporelle par l'art, le sentiment à rendre devient l'objet de l'œuvre artistique, que l'artiste éprouve ou non ce sentiment au moment où il produit cette œuvre. Cependant le sentiment purement subjectif se manifeste dans l'art par les formes dans l'espace aussi bien que par celles dans le temps, parce qu'il modifie la manière de comprendre, de sentir, de traiter et de faire; il se traduit aussi par ces deux moyens dans la mimique qui réunit l'art à la réalité.

Le sentiment subjectif résultant de l'impression d'un objet, idée, être ou action, est expressible tant par la forme dans l'espace que par celle dans le temps; et quelle qu'elle soit, il s'y manifeste nécessairement. En effet, le sentiment, selon qu'il a été impressionné en tel ou tel sens, porte l'esprit à modifier la forme et même le fond, et à donner ainsi à l'objet le caractère spécial que son impression porte à lui attribuer.

La manifestation des sentiments supposés aux individus que l'on prend dans la réalité, dans la nature ou dans l'histoire, ou que l'on crée pour exprimer sa pensée, est possible par les formes dans le temps et par celles dans l'espace, soit isolées, soit réunies, lorsqu'on fait ressortir dans ces êtres l'expression de ces sentiments comme si réellement ils leur appartenaient. Ainsi, toutes les idées et tous les sentiments subjectifs ou objectifs trouvent leur expression dans l'art considéré d'une façon générale; mais chaque branche de l'art, d'après la matière dont elle dispose, voit son domaine restreint par les formes particulières dont elle doit se servir pour s'exprimer.

Toute idée, de même que tout sentiment, si l'on veut lui donner une réalisation artistique, doit revêtir une forme expressive. Formuler un ou plusieurs jugements, quelque vrais, quelque justes, quelque profonds qu'ils soient, si on ne leur donne pas un cachet distinctif, une tournure élégante, de la grâce, de la finesse, ou une autre qualité saillante qui frappe l'esprit par sa beauté, ce n'est pas produire réellement l'expression artistique d'une idée. Pour prendre une forme expressive, l'idée ne doit pas seulement être bien conçue, mais aussi bien sentie. De même,

dire qu'on éprouve un sentiment, quelque grand, quelque noble qu'il soit, sans imprimer à la forme son caractère propre, qui témoigne d'une émotion réelle et la revêt d'une certaine beauté extérieure, ce n'est pas faire de l'art, mais énoncer un jugement qui a le sentiment pour objet. Que l'on ait à exprimer une idée ou un sentiment, bien que, d'un côté, c'est l'idée et, de l'autre, le sentiment qui l'emporte, il faut l'intervention directe de l'intelligence et de la sensibilité pour les revêtir d'une forme expressive : l'intelligence donne la conception juste de l'objet et de sa portée ; et le sentiment vivement émotionné excite l'imagination à créer une forme caractéristique en rapport avec l'impression reçue de cet objet. Le goût, la science, l'habileté, le raisonnement viennent ensuite agrandir, modifier, polir, achever cette création pour en rendre l'expression aussi juste, aussi complète, aussi belle que possible.

L'expression d'une idée dépend, quant à l'impression qu'elle doit produire, non seulement d'elle-même, mais souvent des circonstances dans lesquelles elle s'émet. Tantôt l'impression sera plus forte parce que les auditeurs ou les spectateurs sont déjà sous l'influence du sentiment qu'elle doit provoquer, qu'elle augmente ainsi et qu'elle porte même au dernier degré d'exaltation ; tantôt elle sera plus grande par son contraste même avec la situation dans laquelle ceux-là se trouvent.

C'est au génie à sentir, à apprécier, à calculer l'effet que produira sa pensée dans le moment donné où il l'exprime ; lui seul peut décider s'il doit la revêtir d'une forme incisive pour la faire pénétrer jusqu'au fond du cœur, ou d'une forme caressante pour éveiller les sen-

timents tendres; ici, il exprimera directement sa pensée; là, il choisira, dans l'imagination ou la nature, des images pour en rendre l'effet plus vif, plus saisissant. Le caractère même de la pensée, l'harmonie naturelle entre les idées, les sentiments et la forme, les circonstances quelconques de temps, de lieux, de personnes lui suggéreront mille moyens de s'élever à une expression grande et belle et de produire une impression profonde.

Il en est de même du sentiment. La sensibilité interne est très active dans l'homme; la moindre chose l'impressionne; mais, par contre, ses émotions ont toujours quelque chose de vague qui les fait échapper à une analyse rigoureuse. Le sentiment se manifeste à l'extérieur d'une façon spontanée, parce qu'il modifie l'être entier, et il est directement expressible par toutes les formes. Cependant les formes dans le temps, la parole, le son inarticulé, le rhythme, le mouvement, les traduisent le mieux, parce que ceux-ci ont avec les sentiments un lien naturel qui les rend aptes à exprimer et à imprimer les émotions les plus diverses dans toutes leurs nuances.

Pour les formes dans le temps, de même que pour celles dans l'espace, il faut, si l'on veut produire une expression artistique et une impression profonde, donner aux mots, aux sons isolés ou combinés, aux timbres opposés ou fusionnés, aux rhythmes lents ou vifs, une forme distinctive, un cachet particulier qui témoigne d'un sentiment réel et frappe vivement. Ajouter des phrases à des phrases, des sons à des sons, des instruments à des instruments; inventer, combiner, superposer des rhythmes, quelque habile-

ment que cela soit fait, si la forme ne contient rien d'autre qui aille au cœur, il n'y a pas plus d'expression artistique ni d'impression réelle que dans la grimace ou les grands tours de bras. Pour exprimer et surtout pour imprimer un sentiment, il faut avant tout le cœur réellement ému qui anime, inspire; ensuite l'intelligence éclairée juge et guide le sentiment et l'imagination; l'habileté, la science, la raison agrandissent l'expression pour lui donner sa plus haute valeur, sa plus grande beauté et son impression la plus profonde.

Dans la nature inerte, chaque objet a son caractère propre qui en fait une individualité distincte, douée de ses propriétés particulières et des propriétés communes à tous les êtres de son espèce. Chacune de ces formes a son cachet distinctif de force, de légèreté, de grâce, d'élégance ou d'autres qualités, qui déterminent le caractère général de l'objet selon son espèce et la modification particulière que ce caractère général subit dans l'individu. Toutes ces formes sont donc expressives et notre union avec l'idéal nous permet d'en sentir et d'en comprendre l'expression. Un ensemble d'objets quelconques, à son tour, prend pour notre esprit une certaine forme et, de même que dans l'individu, la prédominance de telles ou telles formes imprime à ce tout un cachet d'unité, un caractère déterminé. Il acquiert ainsi une certaine expression que l'âme saisit, sous l'influence de laquelle elle se trouve, et à laquelle, par suite du rapport entre la nature et l'idéal, l'idée et le sentiment, elle attribue une portée morale de charme et de beauté.

L'art peut vouloir traduire et réaliser ces deux

expressions soit isolées, soit réunies. Selon l'état habituel ou actuel de l'âme, ou le caractère saillant de l'objet perçu, ou l'impression particulière d'un des caractères de celui-ci, l'artiste s'attache à telle ou telle qualité et, l'idéal la lui faisant concevoir et sentir dans la plus haute perfection, il laisse les autres au second plan pour mettre en évidence celle qui le frappe davantage. Ainsi, l'imitation de la réalité devient un mode d'expression du sentiment propre que l'artiste éprouve à la vue d'un objet unique ou d'un ensemble de choses; et, par sa faculté d'abstraire, il peut totalement isoler, pour ainsi dire, cette expression dont la nature lui fournit les éléments, dans le but d'en faire le symbole de sa propre pensée, alors qu'il veut traduire ses sentiments purement personnels.

Dans la nature, nous voyons les êtres animés, de même que les objets inertes, se trouver revêtus de formes expressives, d'autant plus parfaites qu'ils réalisent des rapports plus élevés. En outre, les modifications internes des animaux se montrent à l'extérieur avec une force telle que, impressionnés par l'éloquence des manifestations de leurs affections, nous sommes souvent portés à attribuer aux bêtes des sentiments que nous seuls éprouvons réellement. Le corps humain est surtout éminemment expressif; les moindres modifications de l'âme peuvent venir s'y peindre.

L'art peut avoir pour objet de traduire à l'extérieur des types, des individualités de toutes sortes, des actions réelles ou imaginaires, des faits d'histoire, de mœurs, en un mot, tout être, toute action créés par l'intelligence ou existant dans la réalité, pris comme moyens de réaliser l'objet de la pensée. La nature

inerte, la nature vivante, les animaux et surtout l'homme nous offrent une infinité de formes que nous pouvons prendre comme symboles de la pensée, et des expressions au moyen desquelles nous en réalisons le développement complet.

Prenons l'homme comme type pour la facilité de l'exposition. Le premier objet c'est de revêtir l'individu dont il s'agit de formes en rapport avec son caractère particulier. Si cet individu est une conception idéale abstraite ou concrète, on doit le réaliser d'après le caractère qu'on lui attribue, en en modifiant les types, qui sont dans la nature, pour les mettre en rapport avec la création de la pensée. Si l'on traite des personnages historiques dont les traits sont connus, ou des personnes qui se trouvent devant les yeux, le type est tout imposé; sinon, dans n'importe quelle branche d'histoire ou de genre, il faut le créer comme pour les êtres purement idéaux. Le second objet, c'est de manifester dans ces formes, l'action de ces êtres d'après le caractère, les passions qu'on leur attribue ou qu'on sait leur appartenir.

Toute action que l'on donne aux différents acteurs mis en scène, doit être expressive ou traduire à l'extérieur, outre l'activité corporelle, les idées, les sentiments et même les sensations qu'on leur suppose, qu'ils ont réellement ou doivent avoir, et les modifications que ces idées, ces sentiments et ces sensations peuvent imprimer à l'action même. D'autre part, il est nécessaire que toute idée, tout sentiment et toute sensation, que l'on attribue ou qui appartiennent à ces acteurs, pour devenir sensibles, se traduisent à l'extérieur en se reflétant dans le corps et dans l'action.

Sinon, il y a, d'un côté, des actions sans motif ni caractère, et, de l'autre, des modifications internes qui échappent.

En résumé donc, les individus que l'on choisit ou que l'on crée pour manifester la pensée par leur caractère particulier et leur action déterminée, doivent réunir d'abord les formes nécessaires, que nous leur voyons dans la nature ou que nous leur donnons pour rendre sensible leur but général; ensuite des formes indiquant ce caractère particulier et enfin l'action du corps avec l'expression de sa propre vitalité et de l'activité de l'âme. En effet, il s'agit de traduire à l'extérieur, dans le corps et par lui, l'idéal que nous avons conçu et l'opération de l'intelligence, du sentiment, de la volonté et de la sensibilité que nous attribuons à cet idéal, vivant de la vie de la pensée et agissant en elle comme une véritable réalité.

Mais l'âme peut intervenir de bien des manières différentes dans l'action qu'on suppose ou qui appartient à l'individu, et par conséquent, il y a une infinité d'expressions possibles selon la prédominance de telle ou telle modification interne.

L'âme est repliée en elle-même, absorbée par la pensée ou le sentiment; son recueillement laisse le corps dans un calme parfait; elle ne commande aucune action déterminée aux différents membres, mais produit sur la figure et dans l'être entier une expression de tranquillité, de jouissance intime.

L'âme agit et commande au corps qui, par suite d'absence de souffrance matérielle, n'offre pas de résistance, fait une action déterminée et exprime l'activité interne.

Le sentiment et la volonté peuvent être d'accord relativement à l'objet de l'action : une mère embrasse son enfant parce qu'elle l'aime. La conformité complète entre l'activité des facultés de l'âme et celle du corps se manifeste par l'épanouissement du sentiment sur les traits et l'énergique franchise de l'action corporelle. Cette énergie augmente à mesure que l'action rencontre des oppositions ou des obstacles, au point de mettre en jeu toutes les puissances du corps : un père veut secourir son fils en danger quoi qu'on fasse pour le retenir.

Le sentiment et la volonté peuvent être opposés : un homme veut bien donner la main à un ennemi quoiqu'il le déteste; ou bien, il refuse de la donner à un ami qui l'a offensé, quoique son affection pour lui l'y engage. Le sentiment se montre à travers les efforts qu'on fait pour le cacher, et son opposition avec la volonté rend l'action corporelle indécise jusqu'à ce que la volonté dominant le sentiment ou celui-ci entraînant la volonté, l'indécision cesse et produise un mouvement énergique dans l'un sens ou dans l'autre. Cet homme, malgré toutes les raisons de mécontentement qu'il a contre son ami qui l'appelle sur son cœur, après quelques moments d'hésitation se précipite dans ses bras; ou, malgré toute la volonté qu'il avait de donner la main à son ennemi, la haine l'emporte et il se retire vivement.

La volonté commande au corps une action contraire au sentiment et tend à manifester le sentiment contraire. Cette expression est la plus compliquée, car, malgré toute l'énergie de l'action, la manifestation du sentiment vrai, à travers les apparences hypocrites

d'un sentiment non réel, peut lui donner une grande indécision et la rendre, pour ainsi dire, insaisissable : ainsi un méchant fait des avances à son rival ou son ennemi dans le dessein de le perdre.

Le sentiment et la volonté sont d'accord pour contraindre le corps à faire une action qui lui répugne : afin de prouver qu'il ne craint pas la douleur, un homme, au cœur trempé, met la main dans le feu; ou, pour sauver son enfant de la mort, un père veut maintenir un poids supérieur à sa force. L'expression morale de la volonté et du sentiment se manifeste et imprime à l'action une grande énergie; mais la souffrance réelle du corps y ajoute une expression pathologique qui se montre à travers celle de l'âme.

Le sentiment est en désaccord avec la volonté qui force le corps d'agir malgré sa souffrance; bien que son instinct le pousse à se soustraire à la douleur physique et morale, un brave soldat épuisé de blessures et de fatigue, veut remplir sa mission périlleuse. Selon que la volonté ou le sentiment domine, l'action est plus ou moins énergique, mais fait voir toujours la souffrance corporelle, à laquelle rien ne peut soustraire.

Le corps agit contrairement à la volonté et au sentiment. Il fait une action à laquelle le sentiment et la volonté s'opposent : tombé entre les mains de ses ennemis, un honnête homme est forcé, pour sauver sa vie et sa famille, de signer une pièce qui le couvre de déshonneur. L'action n'est pas énergique, mais fébrile; par contre, l'expression de la volonté et du sentiment se manifeste avec force par la douleur, la haine, le désespoir.

Le corps souffre une action contre laquelle se révoltent le sentiment et la volonté : on enchaîne un homme quoiqu'il soit innocent, et il proteste. L'expression du sentiment et les actions possibles se produisent avec la plus grande énergie; la surexcitation peut aller jusqu'au paroxysme de la passion et à la violence la plus grande des forces corporelles.

Le corps souffre une action à laquelle se soumet la volonté en s'élevant par le sentiment au-dessus de la matière : le martyr, au milieu de la torture, élève son âme à Dieu et prie pour ses bourreaux. L'expression morale l'emporte sur la souffrance physique, sans pouvoir cependant détruire la manifestation de celle-ci.

Le corps agit machinalement, tandis que l'âme est ailleurs par le sentiment, et que la volonté ne participe pas actuellement à l'action : l'esclave porte son fardeau, par habitude, en rêvant à sa patrie. L'action est peu énergique et trahit la souffrance et l'effort, s'il y en a; l'expression est toute morale et en rapport avec le sentiment particulier.

Le corps agit automatiquement sous l'influence du sentiment : pendant ses rêves un criminel poussé par les remords parcourt sa demeure. L'expression peut avoir une certaine énergie, mais l'action est peu décidée.

Le corps souffre ou jouit. La manifestation de ces sensations se traduit au dehors par des modifications physiologiques; l'expression des sentiments quelconques se combine avec ces signes d'une manière plus ou moins sensible.

Tels sont en général les rapports entre l'âme et le corps dans les différentes actions et les manifestations

de ces rapports, qui se diversifient nécessairement à chaque cas particulier.

Il y a encore une dernière situation ; c'est lorsque, au lieu d'être acteur, on est spectateur. Les différents sentiments qui se produisent par l'impression de l'action, et la part qu'on y prend, ou l'intérêt qu'on y porte, se montrent à l'extérieur par leur expression directe et des actions parfois inconscientes, mais le plus souvent vives et spontanées.

Pour réaliser l'expression de sa pensée, l'artiste peut et doit recourir à la nature, dont l'expression est inépuisable. Éclairé par l'idéal, il peut, grâce à sa faculté d'abstraire, saisir la manifestation particulière d'un sentiment déterminé, produite par les formes de la nature inerte ou vivante ; constater l'impression que ces formes produisent sur la sensibilité ; isoler ces éléments expressifs, les concentrer, les agrandir, les attribuer aux objets qu'il crée lui-même, les modifier, les combiner, d'une infinité de manières différentes, pour traduire complètement sa pensée et obtenir l'effet qu'il a en vue.

L'expression est le langage de l'art ; sans elle il peut y avoir des idées, des sentiments et des formes, mais entre ces éléments il n'y a pas de lien : sans expression il n'y a pas d'art véritable. Toutes les perfections possibles, que la connaissance des procédés introduit dans le rendu matériel des objets, sont nulles et d'aucune valeur, si ces formes n'expriment pas la pensée complète et vivante. Par contre, dès que des formes deviennent le signe de la pensée, elles appartiennent à l'art ; si cependant elles ne sont pas menées à leur perfection, l'œuvre est incomplète. L'expression

est donc le trait d'union entre la pensée et la forme, car la forme n'a de rapport avec la pensée qu'en vertu de l'expression dont elle est susceptible.

Mais l'expression n'est pas tout l'art; car, d'une part, pour qu'elle soit possible, il faut au moins qu'on ait à exprimer une idée ou un sentiment; sinon d'où viendrait-elle? Que serait l'expression d'un objet qui ne serait pas? Et, d'autre part, il faut des formes; sinon comment rendre sensible ce qu'on pense et ce qu'on sent?

L'expression, dans l'art, ne consiste donc pas à copier, dans la nature, des effets tout donnés, car alors la photographie serait la chose la plus expressive du monde; ce qui est une contre-vérité. Elle a pour but de rendre, au moyen des effets que nous trouvons dans la réalité ou que nous créons par analogie avec elle, nos idées et nos sentiments propres, que ceux-ci résultent de la contemplation de la nature ou de la possession et de la jouissance de nous-même.

L'expression ne consiste pas non plus à jeter çà et là quelques formes outrées, ou quelques indications vagues, ébauchées. Dans des œuvres ainsi faites, il n'y a souvent ni art, ni expression. C'est du charlatanisme couvrant l'ignorance. Cela dispense d'étudier même le métier et aussi de penser. Ainsi l'on a senti, donc c'est un chef-d'œuvre. Cette manière de voir et de faire est facile, mais ne dit rien. Certes, c'est à l'artiste à chercher sa voie. L'un peut être trop minutieux et achever tellement les détails que l'ensemble en souffre et que l'art y perd. Mais, par contre, cet autre est si peu soigneux et achève si peu, que son œuvre n'est pas même une esquisse ou une ébauche satisfaisante.

Si un tableau, par exemple, ne doit pas être un miroir, il ne convient cependant pas que ce soit à peine une palette mal nettoyée. Libre à chacun de procéder comme il l'entend; mais si l'on veut produire une œuvre artistique, il faut qu'il y ait une pensée d'abord, une forme ensuite, et entre ces deux objets un lien vivant, l'expression.

L'expression a donc une haute valeur dans l'art, car elle donne à un objet matériel une portée morale; aussi elle est la chose la plus difficile. Tous ont l'intelligence, l'imagination, le sentiment plus ou moins forts et développés; tous peuvent apprendre à rendre la forme, en tant que forme. Mais quand on a cultivé toutes les facultés de son âme et exercé tous les organes du corps, l'expression est encore difficile. Elle établit une lutte entre l'esprit et la matière : les formes doivent signifier la pensée complète, claire, brillante, et plus il faut les déterminer, moins elles se plient à l'expression. Il est facile d'imiter la nature quand on a acquis de l'habileté; il n'est pas bien difficile encore de disposer un sujet qu'on crée ou dont on trouve les données toutes faites. Mais imprimer à chacun des objets, êtres ou choses, leur caractère, leur physionomie propre, vraie, complète, expressive; réaliser les actions, les attitudes, les gestes, les expressions qui manifestent leurs pensées, leurs sentiments avec tant de vérité et de clarté qu'ils nous frappent, nous attirent, nous émeuvent et nous font pénétrer ces sentiments et ces idées ; traduire ainsi par la forme du corps l'activité de l'âme et exprimer, au moyen de toutes ces choses, les idées et les sentiments qu'on a soi-même, cela n'est point facile.

Ce qui plus est, cette forme, ce sujet qu'on travaille, qu'on approfondit, ne sont pas le plus souvent, dans l'art, le signe d'eux-mêmes, mais de la pensée à laquelle, par eux-mêmes, ils sont étrangers. Cependant c'est au moyen de ce sujet et de ces formes que l'artiste exprime ses joies, ses souffrances, ses aspirations les plus intimes. Il ne peint pas seulement pour peindre, ne représente pas un homme ou une chose, dans le simple but de représenter ces objets, mais pour nous faire jouir de la possession de l'idéal qu'il conçoit, des émotions qu'il éprouve, des beautés qu'il produit. Impuissant à nous faire partager ces intimités de sa pensée par la pensée seule, il cherche un sujet, l'élabore, le dispose, crée des formes, des expressions pour pénétrer jusqu'à notre âme, nous communiquer ses idées et ses sentiments, et non pour montrer l'image d'un objet réel ou fictif. Dans cette lutte de l'esprit contre la matière, le génie même doute, hésite, fait, défait son œuvre parce qu'elle ne traduit pas sa pensée, parce que les formes, quelque splendides qu'elles soient, la disposition, quelque habile qu'on la suppose, ne disent pas assez clairement ce qu'il contemple dans son esprit et sent dans son cœur.

L'expression, dans la réalité, est belle par elle-même. Dans la nature inerte, qu'on prenne un individu isolé ou un ensemble, l'expression résulte toujours de la disposition d'un tout ou de ses diverses parties, de manière à constituer une unité par la prédominance d'un caractère déterminé qui frappe le sentiment. Les lignes, les surfaces, les figures, les couleurs, la lumière, l'ombre, les sons, les bruits, le ciel, la terre, les eaux, tout, en un mot, éveille en nous des

émotions qui épanouissent ou concentrent l'âme, la rendent joyeuse ou triste, calme ou agitée; tout est doué d'une certaine vitalité qui se manifeste et nous impressionne. Les choses extérieures correspondent à nos idées; chaque idée a un sentiment correspondant; les sensations que procurent les objets, éveillent donc nos idées et nos sentiments. De là nous attribuons aux choses qui nous impressionnent, une certaine beauté morale et nous les prenons presque instinctivement comme symboles des sentiments qu'ils provoquent en nous.

Dans la nature animée, à mesure que des rapports plus élevés se réalisent, les êtres deviennent plus expressifs; leurs affections, leurs passions, leurs désirs se manifestent à l'extérieur d'une manière sensible et évidente. Comme certains rapports, réalisés en nous, le sont aussi en eux, bien qu'ils n'aient pas de conscience morale, nous sommes portés à leur attribuer des sentiments moraux, par suite de l'expression énergique qui nous frappe dans la manifestation de leurs modifications instinctives. Ainsi il se fait que nous les prenons encore plus facilement comme symboles de tel ou tel sentiment, d'après la prédominance de tel ou tel caractère expressif de douceur, de force, de fierté, d'élégance, etc.

L'homme est tout expression. Son corps, constitué de membres proportionnés dont le jeu est facile et plein de vie, animé de forces puissantes, doué d'une sensibilité exquise, uni à une âme qui pense, sent et veut, est expressif dans tous les détails de sa constitution externe. Aucune partie qui ne se modifie d'après son activité actuelle, ses sentiments, ses voli-

tions; la moindre émotion se trahit au dehors par le regard, la couleur, le geste, par le corps entier. Cet être, susceptible d'une infinité de combinaisons dans ses facultés essentielles et ses facultés accidentelles, est apte à traduire, dans sa forme, toutes les idées et tous les sentiments. Aussi peut-il être pris comme symbole de toutes les idées abstraites et concrètes, de tous les sentiments, de toutes les perfections et de toutes les imperfections.

Ce qui augmente encore cette beauté expressive, c'est qu'en toute circonstance, elle manifeste l'âme et a toujours une portée morale dont l'impression est directe. Dans les animaux déjà, toute affection, selon qu'elle est bienveillante ou malveillante relativement à son objet, embellit ou enlaidit les formes par la grande contraction ou l'extrême extension des membres ou leur développement naturel, facile et gracieux. Mais dans l'homme, en qui les diverses modifications sont des sentiments réels, d'une valeur infiniment plus haute, l'effet est plus grand, plus saisissable, plus expressif. Tout sentiment, bon ou mauvais, produit à côté de sa beauté ou de sa laideur, comme manifestation de la vie, l'expression d'une beauté ou d'une laideur morale. Dans l'être humain donc, l'expression est doublement belle, car elle le montre sous le rapport du corps et de l'âme. La beauté de l'expression morale l'emporte sur celle de l'expression physique et éclate surtout, dans toute sa grandeur, lorsque ces deux expressions sont opposées; lorsque, dans sa lutte contre le mal et la douleur, l'homme s'élève au-dessus d'eux pour s'élancer vers l'infini.

La nature est l'exemplaire inépuisable dans lequel

l'art trouve toutes les expressions : l'artiste peut donc s'approprier l'infinité des moyens expressifs que lui fournit la réalité, avec toute la beauté dont ils y sont revêtus. Mais, de même que notre esprit est capable d'abstraire les qualités des individus, de s'élever du particulier au général et de créer une infinité d'êtres en dehors de la nature et supérieurs à elle, de même il peut, comme nous l'avons déjà vu, isoler les expressions, les concentrer, les rendre supérieures à celles de la nature : autant son idéal est au-dessus de la réalité, autant son expression peut l'emporter sur elle. L'expression dans l'art est donc plus parfaite et plus belle que dans la nature même.

La réalité nous offre certes l'homme susceptible d'éprouver tous les sentiments et capable de les manifester tous; mais nous puisons aussi en elle une infinité d'êtres et de choses que nous prenons comme symboles de nos sentiments, bien que, par eux-mêmes, ils n'aient pas cette signification, que nul d'entre eux n'éprouve ces sentiments et que les animaux les plus parfaits même subissent seulement des modifications qui ont quelque analogie avec nos affections. En faisant de ces objets les signes de la pensée parce que, par suite de leur rapport avec nos idées, ils opèrent sur notre sensibilité et lui font éprouver des modifications, nous les élevons au-dessus de leur nature, nous les ennoblissons de toute la noblesse de la pensée et nous les rapprochons de la dignité de notre propre être. En outre, de même que dans l'art la forme n'est pas pour elle-même ni pour imiter plus ou moins parfaitement un être ou un objet réel, mais pour rendre la pensée sensible, de même l'expression

que nous réalisons par les formes de ces objets, n'y est pas pour reproduire plus ou moins habilement les qualités expressives trouvées dans la nature, mais pour exprimer nos sentiments à nous, qui ne sont pas dans la réalité, mais dans notre âme. Ainsi, dans l'art, l'expression a toujours une portée morale : l'être ou l'objet que nous choisissons ou que nous formons pour traduire la pensée, en devient par cela même le symbole et n'a pour but que de la réaliser avec tout le sentiment qu'elle contient.

Si nous prenons la nature inerte, l'expression que nous lui donnons n'interprète pas seulement le sentiment objectif qui est dans la réalité, mais le sentiment subjectif qui est en nous. Certes nous imitons, dans la nature, ce qui est susceptible d'être employé pour contribuer à cette expression et en augmenter le charme et la beauté; mais cette imitation n'est qu'un moyen, jamais un but. Cela est tellement vrai que, mille et mille fois, l'artiste réalise au moyen de la chose la plus vulgaire, la plus prosaïque, un vieux tronc d'arbre, une cabane, un coin de roche, par exemple, une haute expression du sentiment. Considéré en lui-même, l'objet est nul; sa reproduction avec tout ce que lui donne la réalité est tout aussi insignifiante; et, à mesure que l'artiste réalise dans cet objet, par l'expression qu'il lui imprime, la signification qu'il lui donne, cette chose devient un être vivant, une manifestation si sensible de sa pensée, de son sentiment, que nous pénétrons ceux-ci comme si nous lisions dans son âme.

Quelle n'est pas la puissance expressive du son! En lui-même il est indifférent à tous les sentiments et ce-

pendant il les exprime tous avec une égale facilité. Transformé par l'âme, il en peint la joie, la souffrance, les transports, l'amour, la haine. Les nuances du son et ses accents vont à l'infini; l'expression s'étend de même et traduit jusqu'aux émotions les plus fugitives. Que sont la note, le timbre, le rhythme que nous fournit la nature? Que sont même l'harmonie, la mélodie, l'orchestre entier, si dans ces objets il n'y a pas de sentiment? Et pourtant quelle beauté d'expression, quels effets réalisent ces choses, insignifiantes par elles-mêmes, quand l'artiste s'en sert pour exprimer les palpitations de son cœur, la vitalité de son âme sensible et émue!

Si nous prenons la nature vivante, l'expression que nous lui donnons n'a de même pour but que de rendre notre pensée à nous et non les sentiments qui sont objectivement dans la réalité. Nous recourons à celle-ci, comme à un modèle, à une source, pour lui dérober tous ses éléments expressifs, son charme, sa beauté au profit du rendu de notre pensée; mais encore l'imitation est toujours le moyen, jamais le but. L'expression ici devient un objet plus vaste, plus difficile : il ne s'agit plus seulement de traduire directement ses propres émotions, mais encore les modifications de ceux que l'on fait vivre et agir. Il y a donc réellement une expression double : celle des sentiments que nous éprouvons nous-mêmes; celle des sentiments que nous supposons aux êtres que nous créons; mais celle-ci n'est jamais qu'au service de celle-là. Ces êtres vivent, agissent, jouissent ou souffrent pour exprimer notre pensée et rien que notre pensée. La beauté de l'expression augmente donc

parce que le nombre des rapports s'est accru ; parce qu'il y a une manifestation d'activité physique et morale coordonnée en elle-même avec une unité et une vitalité puissantes.

En résumé donc, la beauté de l'expression d'une pure idée consiste dans la manifestation de l'impression que celle-ci produit sur la sensibilité, dans le cachet particulier que lui donne le sentiment selon cette impression. La beauté de l'expression de l'idée ou du type d'un être par la forme résulte du rapport d'unité entre l'essence, ou les propriétés des êtres et des choses, et leurs formes déterminées qui permettent la complète réalisation de leur but par le développement facile de leurs forces, ou de leur vitalité en acte. La beauté de l'expression de nos pensées, ou de nos idées unies à nos sentiments, consiste dans la manifestation sensible et distinctive du caractère et de la vitalité des êtres et des objets que nous employons, considérés en eux-mêmes, ainsi que dans le rendu complet du sentiment que nous cherchons à traduire au dehors au moyen de ces objets et de ces êtres. Dans toute œuvre, l'expression, considérée objectivement, doit être en rapport avec les objets dont on se sert, les idées que l'on traite ; elle n'a donc pas et ne peut pas avoir la même portée dans n'importe quelle production de l'art Mais toujours elle doit être la manifestation du sentiment de l'artiste, de sa vitalité propre. C'est par l'expression du sentiment et l'impression qui en résulte, qu'une œuvre d'art n'est pas seulement une unité de fait, de calcul, mais avant tout une unité vivante, un être de la pensée, doué d'une beauté qui nous charme, d'une éloquence qui nous transporte.

CHAPITRE VII.

LA VÉRITÉ DE LA PENSÉE.

SOMMAIRE : *Comment la vérité est et se développe dans la pensée; source des différents principes de philosophie. — Quand l'intelligence est dans le vrai. — Le développement de la vérité est infini. — La vérité des idéaux perçus et de ceux déterminés par l'intelligence humaine. — La vérité de l'action idéale : action historique, mœurs et caractères. — Action purement idéale.*

L'intelligence humaine conçoit l'idée de l'infini, principe et source de toutes les autres idées de perfection et de quantité. Si l'esprit ne se laissait souvent distraire par les préoccupations de la vie matérielle; égarer par de fausses apparences; séduire par des mensonges qu'il se crée lui-même; pousser par l'aveugle préjugé qui affirme sans savoir; dominer par les passions qui l'entraînent dans la voie de l'erreur, rien ne lui serait plus facile que de connaître la vérité toujours présente à l'intelligence.

Tout le monde admet les idées de nombre comme positives; ce n'est pourtant pas que la généralité les connaisse ni dans leur essence, ni dans leurs développements, ni dans leurs applications infinies. La plupart n'en possèdent que les notions les plus élémentaires et les applications les plus pratiques ; ce qui ne les empêche pas de proclamer l'infaillibilité des nombres,

ou leur suprême vérité. Cependant on ne se demande guère d'où dépend cette vérité et on se contente d'affirmer qu'elle est, sans pénétrer plus avant.

Mais lorsqu'il s'agit des idées de perfection ou de relation, des essences des êtres, de la nature des choses, de la philosophie, en un mot, il n'en est plus de même.

L'un, sous prétexte qu'il ne peut admettre que ce qu'il lui est possible de voir et de palper, nie l'âme, les idées, l'infini. Il oublie que les idées de nombre lui sont tout aussi impalpables, bien qu'il les admette; il ne voit pas qu'il se trouve ainsi en contradiction avec lui-même, et il refuse de constater, dans la réalité, l'application des idées de perfection qu'il y découvrirait aussi facilement que par son esprit, et non par ses sens, il y constate l'application des nombres.

Un autre, au lieu de rechercher la vérité réelle telle qu'elle est, et de se baser sur ces idées claires et simples, fait des définitions, ni prouvées, ni probables, dans lesquelles, par une erreur d'esprit ou par le désir de sophistiquer, il confond l'infini avec l'indéfini, l'être pur et parfait, suprême réalité, avec le pur être, idée abstraite et néant. Ensuite il bâtit, sur ces idées fausses, un système qui ne mène à rien qu'à faire naître le doute et à désorienter complètement l'intelligence trop faible pour découvrir où sa bonne foi a été surprise.

D'autres, ignorant que la vérité est une, et que toutes les vérités particulières découlent les unes des autres, prennent une idée ici, une autre là, et veulent, moitié de bon sens, moitié de sentiment, raisonner sur toutes choses. Que souvent ils se trompent, cela n'a pas besoin de démonstration; car n'ayant pas appro-

fondi ce qu'ils admettent, ils n'en connaissent ni la portée, ni les rapports. D'autres ont une autre manière d'agir et de juger.

Ainsi une foule de systèmes les plus contraires sont venus au jour et ont joué leur rôle petit ou grand dans le monde. Car toute idée, vraie ou fausse, fait son évolution en se vulgarisant, et se met en pratique. L'erreur se perd, la vérité subsiste, parce que son développement est infini. Le progrès marche ainsi de vérité en vérité et s'affirme en rendant les erreurs de plus en plus impossibles. Dans le courant de cet ouvrage, nous avons déjà eu l'occasion de combattre différentes de ces théories erronées; nous nous proposons de développer, dans un autre travail, quelles influences elles ont exercées sur le développement et l'expression des arts aux diverses époques de l'histoire.

Quand l'intelligence humaine est-elle dans le vrai? L'âme est en communication avec elle même, avec la nature et avec Dieu. Le sentiment est d'accord avec l'intelligence pour nous le dire, et à tout instant nous le prouvons à nous-mêmes, en portant des jugements absolus sur toutes sortes d'objets. Pour devenir philosophe, il ne faut pas cesser d'être homme et faire table rase de tout ce que l'on sait, afin de chercher ce qui est. Il suffit de rentrer en soi-même, sans préjugé; de contrôler sa science acquise et de s'élever à la vérité même. C'est une puérilité de mettre en doute son intelligence ou son existence; car alors à quoi bon raisonner? C'en est une autre presque tout aussi grande que de mettre en doute l'existence du monde réel dont nous avons une certitude naturelle.

Or, l'existence de l'âme admise, comme elle n'est pas

en vertu d'elle-même, il faut bien qu'elle existe en vertu d'autre chose. Le principe de cause s'impose donc immédiatement et avec lui l'infini, la cause première. Qu'on parte de l'existence de soi-même, ou de celle de l'univers, ou de celle des lois des êtres, que l'observation la plus superficielle de la réalité fait constater, on arrive toujours au même résultat. L'idée de l'infini existant en lui-même surgit toujours comme premier terme. Cette idée trouvée, on en tire toutes les vérités de la raison et on contrôle avec elle toutes les vérités de fait. L'esprit peut ne pas saisir complètement une vérité, surtout dans ses rapports les plus élevés; mais, la vérité lui étant toujours présente comme son objet, il est capable de la connaître et, s'il ne la conçoit pas telle qu'elle est, c'est que, ne l'ayant pas assez étudiée, il ne discerne pas suffisamment son essence, y introduit ce qui y répugne, ou en retranche ce qui y est nécessaire, et établit ainsi la confusion et l'erreur.

Toute vérité allant à l'infini est susceptible de recevoir un développement infini dans ses conséquences, ses relations et ses applications. Ainsi soit le vrai : on peut le considérer en lui-même, ce qu'il est; dans ses relations avec le beau, le bien, le juste, etc.; dans ses applications à la nature, à l'histoire, à la philosophie, etc. L'esprit qui s'occupe de ces études est dans le vrai s'il comprend ce principe tel qu'il est; si les conclusions qu'il en tire ressortent logiquement des prémisses, c'est-à-dire, y sont contenues; s'il le distingue nettement des autres; si, dans les infinies applications aux choses de la nature et de la pensée, il constate les rapports réels et se laisse guider, non

par le sentiment, l'imagination ou le préjugé, mais par la raison seule analysant, comparant, scrutant jusqu'au fond des choses pour trouver ce qui est.

L'intelligence humaine connaît les individualités qui sont dans la nature, et conçoit les types de genres et d'espèces. La notion de l'individu seule est conforme à la réalité; car les espèces et les genres n'existent que pour la pensée et ne constituent qu'un ensemble de propriétés essentielles et communes à toute une catégorie d'êtres, et non un être existant ou susceptible d'existence. Ces types sont-ils vrais? Évidemment. En effet, nous pouvons les considérer comme des déterminations de plus en plus complètes de l'idée abstraite d'être qui, en recevant enfin des déterminations accidentelles, deviennent susceptibles d'existence individuelle. Quand l'intelligence s'élève du réel à l'idée de genre et d'espèce, elle est donc dans le vrai, si elle distingue nettement les propriétés essentielles des propriétés accidentelles; n'introduit pas dans l'essence ce qui est accident; n'y néglige pas ce qui est essentiel et forme ainsi une notion à laquelle répondent tous les êtres du genre ou de l'espèce.

Se basant sur l'idéal seul ou sur la réalité éclairée par l'idéal, l'intelligence peut déterminer ces mêmes idées génériques ou spécifiques au moyen de propriétés individuelles; elle produit ainsi des types conformes à la réalité et des types d'êtres non réels. Ces types sont-ils vrais? Ceux correspondant à la réalité sont vrais parce qu'ils sont conformes en même temps à leur type éternel, dans lequel ne peut se trouver aucune idée qui soit fausse, contradictoire ou destructive d'elle-même. Les types non conformes à la réalité

sont vrais cependant, si les qualités dont les doue l'intelligence sont susceptibles d'exister en un seul et même être.

Soit l'essence générique homme : on peut déterminer ce type abstrait par des propriétés diverses de bonté, de justice, de force, de faiblesse, de méchanceté, etc., et obtenir ainsi, d'un côté, des individualités tout à fait concrètes, correspondant aux êtres de la nature dont elles sont comme l'idéal ou l'exemplaire parfait; et, de l'autre côté, des individualités plus ou moins abstraites, possibles seulement pour la pensée, et en dehors ou au-dessus de la réalité. Ces êtres sont vrais quand leurs propriétés se trouvent compatibles avec leur nature. Mais si l'on réunissait la bonté et la méchanceté, l'intelligence et la folie, la faiblesse et la force, dans un même individu, de manière que l'une propriété fût destructive de l'autre, cet être serait faux et impossible. Cela ne signifie pas que, pour chaque type, les propriétés doivent être conçues dans toute leur perfection et que les individus d'un caractère peu tranché, ou mixte si l'on veut, soient impossibles : l'homme fort ou bon peut avoir ses moments de faiblesse, de passion; mais sa force ou sa bonté doit dominer, sinon quel en serait le caractère? celui de ne pas en avoir? une individualité bonne ou mauvaise, forte ou faible au hasard?

L'intelligence, en attribuant à certains êtres comme essentielles des qualités qui ne sont qu'accidentelles ou même ne leur appartiennent pas du tout, crée des genres et des espèces qui n'ont de correspondant ni réel, ni possible dans la réalité, et lui servent comme symboles de la pensée. Ainsi en supposant à l'être

humain la prédominance des passions basses, des appétits sensuels, on fait un type intermédiaire entre l'homme et la bête. De la même manière on forme tous ces types personnifiant les forces de la nature, les sentiments, les idées les plus abstraites. Ces êtres sont susceptibles de vérité pour l'esprit, si les caractères dont on les doue sont compatibles entre eux; si l'individu ainsi obtenu répond réellement par ses propriétés à l'idée qu'il est appelé à exprimer, et s'il revêt des formes qui la rendent sensible. Ainsi les Grecs ont bien formé leur satyre, symbole de la lubricité; c'est encore un homme par la tête et le tronc, mais déjà sa figure et ses formes se dégradent et le rapprochent du bouc, auquel la partie inférieure du corps appartient entièrement. Si l'on voulait déterminer ce type au moyen de formes caractéristiques non de dégradation, mais de force, de faiblesse, d'élégance, de légèreté, empruntées à des êtres dans lesquels ces qualités prédominent, il serait faux.

L'intelligence conçoit, pour chaque idéal qu'elle connaît, un développement d'activité ou une action. Si elle base son idéal sur la réalité pour exposer un fait historique ou un trait de mœurs, par exemple, cette action est vraie, si elle correspond aux mœurs ou à l'histoire. Mais examinons cela de plus près.

La véritable histoire doit être absolument vraie et donner les faits tels qu'ils sont dans leur ensemble et leurs détails. Elle peut en rechercher, discuter, apprécier les causes, les résultats, la valeur, mais elle n'est pas en droit de les modifier. L'art n'est pas astreint à cette vérité absolue. D'abord, pour bien des branches, il serait impossible de la conserver. Si la poésie ra-

conte au besoin, dans l'épopée, les faits avec toute leur vérité réelle, elle ne peut déjà plus les exposer de même dans le drame, la tragédie ; il y a des exigences scéniques; il faut que l'action principale marche et ne soit pas arrêtée par les détails; des faits très vrais ne se mettraient pas sous les yeux sans exciter le dégoût, et ainsi de suite. Mais là il y a encore un développement réel d'une grande action, se déroulant dans une infinité d'instants et composée d'un certain nombre d'actions secondaires qui se lient, s'expliquent et tendent ensemble au dénouement. Dans la peinture et la sculpture une telle exposition est irréalisable. Quand même on ferait une série de compositions pour représenter une succession d'actions, chacune de celles-ci est immobilisée à un certain moment; l'esprit supplée à ce qui précède et à ce qui suit, mais l'œuvre ne le montre pas.

L'artiste a donc le choix libre des actions les plus caractéristiques, qui expriment le mieux le fait. Qu'il ait à les dérouler par des scènes successives ou à les fixer dans un moment donné, il peut écarter tout ce qui n'est pas absolument nécessaire, concentrer l'action générale dans un nombre plus restreint de personnages et d'instants. Pourvu que ceux-ci soient suffisamment caractérisés pour traduire la vérité réelle du fait, l'auteur est en droit de le rendre tel qu'il le comprend, le sent et l'imagine, sans cesser d'être vrai.

Un peintre veut, par exemple, représenter cet épisode d'une bataille : un lieutenant de cavalerie, suivi de vingt-cinq de ses hommes, se jette sur une batterie ennemie dont il s'empare après avoir sabré la moitié des artilleurs et perdu dix de ses cavaliers. L'artiste ne doit pas peindre tout juste vingt-cinq hommes avec

leur lieutenant et une batterie bien au complet; en outre, quoiqu'il y ait dans cette action une foule d'instants qui, d'après la vérité absolue du fait, se sont présentés dans tel ordre et non dans tel autre, le peintre n'est pas astreint à ne pas sortir de cette donnée. Il est toujours vrai s'il expose le fait principal dans un moment caractéristique, tout en y introduisant des épisodes qui expriment, comme présentes à cet instant, des actions qui dans la réalité l'ont précédé ou suivi. Ainsi, en supposant que l'artiste choisisse, comme fait principal, le moment où le lieutenant, voyant l'ennemi défait, crie victoire, il peut parfaitement représenter, comme épisodes, des artilleurs qui luttent encore, tuent des cavaliers; des cavaliers qui sabrent des artilleurs; d'autres qui s'emparent d'un canon, etc., sans que les indications tout à fait historiques soient absolument suivies. Cependant il reste vrai, parce que l'action telle qu'il l'expose, conserve la vérité relative du fait principal et des épisodes. S'il n'avait à représenter qu'un fait, sans qu'il lui fût possible d'y introduire des épisodes qui le complètent, par exemple : un soldat arrache un drapeau à un ennemi, il aurait toujours le choix de l'instant qu'il rendrait le plus expressif possible, tout en restant dans le vrai.

Lorsque l'artiste, pour exposer les mœurs, le caractère, les vices, les travers, etc., d'une époque, d'un peuple, etc., crée des types pour les rendre, il leur attribue une action déterminée. Celle-ci est vraie, si les données générales correspondent à la réalité, alors même qu'aucune des actions particulières, que l'action générale, que les individus mis en scène n'auraient réellement pas existé. Si dans un roman, un drame,

une épopée, un tableau, on veut caractériser, par exemple, les luttes religieuses du XVIe siècle, sans prendre même des individus ou des faits historiques, l'œuvre est vraie, lorsque aux hommes et aux choses qu'on expose, on imprime le caractère des hommes et des choses de ce temps, de manière que, si les gens et les faits particuliers qu'on met en scène avaient existé réellement, ils auraient été tels. Dans ce cas on peut aller même, sans cesser d'être vrai, jusqu'à typer, dans un seul individu, les idées, les aspirations, les passions d'un parti, d'une secte, d'un peuple, d'une époque.

Quand l'artiste se crée un idéal en dehors et au-dessus de la nature, et lui attribue une action, bien qu'elle soit absolument étrangère à la réalité et impossible d'après elle, cette action est susceptible encore d'avoir sa vérité pour l'esprit. La première condition est de mettre en relation avec l'être que l'on crée, le milieu dans lequel on le fait agir; la seconde, de le faire agir d'après son caractère propre et le milieu dans lequel il se trouve. Ainsi les mythes, les féeries, les légendes de toutes sortes donnent des faits non réels, impossibles même; cependant s'ils sont bien conçus, on s'y intéresse, on s'y attache comme à des réalités, parce qu'il y a, entre le caractère des êtres et leurs actions, un rapport véritable qui leur conserve un cachet de vraisemblance, et parce que, sous le voile de la fiction, de l'allégorie, de la fable, il y a toujours quelque lien avec nous-mêmes, avec nos joies, nos souffrances, nos sentiments les plus intimes qui sont vrais et dont nous trouvons l'image dans ces charmants drames, créés par l'imagination pour la pensée avide de merveilleux.

CHAPITRE VIII.

LA VÉRITÉ DU SENTIMENT.

SOMMAIRE : *Le sentiment doit être vrai sous différents rapports. — L'intelligence décide de la vérité du sentiment. — La vérité du sentiment ne détruit pas le caractère personnel de celui-ci. — La vérité du sentiment dans le développement de l'action idéale.*

Le sentiment doit être vrai sous différents rapports, car nous avons dans l'art le sentiment objectif, le sentiment subjectif résultant de l'impression d'un objet et le sentiment purement subjectif ou l'état de sensibilité actuelle de l'âme. Le sentiment objectif ou ce qui, dans l'objet dont on s'occupe, peut impressionner la sensibilité interne, sert de fondement au sentiment subjectif. Toute chose a, en général, un rapport plus ou moins intime avec le sentiment et excite l'amour ou la haine, l'attraction ou la répulsion. L'indifférence est le plus souvent le résultat d'un manque d'attention ou de l'ignorânce. Ces mêmes causes peuvent faire en sorte que l'impression d'un objet, sur la nature duquel on se trompe ou que l'on ne remarque pas assez, ne soit pas en rapport réel avec celui-ci et que, par conséquent, elle est fausse. Ainsi l'habitude de voir certaines choses. fait qu'on ne les regarde même plus et qu'on passe devant elles avec la plus grande indifférence; dès qu'on y prête l'attention, elles semblent bonnes ou mau-

vaises, attrayantes ou repoussantes, etc., alors l'ignorance ou la science intervient, celle-ci pour juger juste, celle-là pour juger juste ou de travers, mais sans connaissance de cause. Un ignorant sera séduit par les couleurs fraîches d'une toile sans valeur, par exemple, tandis qu'il se moque du connaisseur qui s'extasie devant un tableau bien sale, à moitié invisible, et rit à son tour de l'autre.

Le sentiment est une chose toute personnelle; mais deux sentiments contradictoires relativement à un même objet ne peuvent pas être également vrais et, si notre ignorant et notre connaisseur peuvent avoir tous les deux tort en portant leur jugement sur une œuvre donnée, il est de toute évidence que de deux contradicteurs, il n'y en a qu'un seul qui puisse avoir raison. Qui décide de la vérité du sentiment? Naturellement l'intelligence. L'impression première n'est donc pas le sentiment réel, car elle est fausse ou vraie, selon le plus ou moins de science, d'aptitude, d'attention du spectateur ou de l'auditeur; et si elle servait, sans autre condition, de fondement à l'interprétation artistique, le sentiment dans l'art serait indifférent au vrai et au faux, ce qui n'est pas. Certes il y a encore de l'art, malgré la fausseté du sentiment subjectif, parce que l'artiste exprime encore toujours son sentiment à lui; mais son erreur enlève de la valeur à son œuvre et, dans des époques et chez des peuples instruits, cette erreur est inadmissible.

La première impression d'un objet ne peut donc que suggérer l'idée, le désir d'entreprendre un sujet; mais pour que le sentiment ait sa valeur, il faut en avoir contrôlé la vérité par l'étude aussi approfondie que

possible de la chose en elle-même; avoir constaté si l'impression que celle-ci a produite est en rapport avec celle qu'elle doit produire, et si l'objet a bien les qualités qu'on a cru y voir et qui semblaient avoir impressionné.

La vérité, par rapport à son objet, du sentiment subjectif, contrôlé et affermi par la raison, n'en détruit pas le caractère personnel. En effet, chacun a des dispositions tout à fait individuelles : l'un est d'humeur joyeuse, l'autre est sombre et triste. Tous, quelque profonde que soit leur étude, ne sont pas impressionnés de même de leur objet, fût-il identique. Chacun sent plus vivement telle ou telle des qualités, s'attache à elle, met les autres en seconde ligne et donne, de cette manière, à son œuvre un cachet tout spécial et purement personnel. Ainsi le sentiment est doublement vrai : relativement à l'artiste et à l'objet.

L'un, peintre de caractère gai et badin, voit la joie partout; ce qu'il affectionne, ce sont les paysages agréables, les tons clairs, l'air pur et serein ; s'il voit un site un peu triste, il trouve moyen de l'égayer encore. L'autre, caractère mélancolique et rêveur, aime la solitude sauvage, le paysage triste, l'air morne; s'il reproduit un site riant, il y cherche encore quelque chose de triste comme son cœur. Tous deux sont vrais cependant, car tous deux comprennent leur sujet et le rendent avec connaissance de cause et un sentiment réel; mais chacun d'eux veut avant tout épancher son âme, faire partager ses émotions, exprimer son sentiment et met en premier ordre ce qu'il a le mieux senti.

Dans le portrait même on peut constater cette vérité.

La première condition d'un portrait, c'est qu'il soit ressemblant et exprime le caractère de la personne dont il reproduit l'image. Soit une jeune fille; qu'elle pose devant vingt-cinq peintres différents. L'un est impressionné de sa naïveté enfantine ou de sa coquetterie; l'autre de son élégance, de sa grâce ou de sa vivacité; tel saisit déjà l'éveil des passions dans son regard brillant et expressif; tel, à travers les soins de l'enfant pour sa poupée, entrevoit en elle la mère; celui-ci est frappé de la beauté, de l'expression de telle ligne; celui-là de la rondeur, de la finesse de telle forme. Bref, chacun, selon la situation actuelle de son âme, selon son caractère et ses tendances naturelles, saisit dans ce modèle une ou plusieurs de ces qualités et les fait valoir dans son œuvre. Les vingt-cinq portraits terminés, tous ressemblent à la jeune fille et expriment son caractère général; mais pas deux portraits ne se ressemblent, parce que chaque artiste traduit en outre, d'une façon spéciale, les perfections qui l'ont impressionné le plus et s'attache moins aux autres.

Le sentiment intervient aussi dans le développement d'une action, dans les sentiments qu'on attribue aux acteurs et dans les expressions qui les manifestent. Ici encore c'est l'intelligence qui lui sert de guide pour le maintenir dans le vrai. On peut supposer à ses personnages des sentiments en opposition avec leur caractère, leur action ou leur but; des actions qui supposent des sentiments faux, qui sont contraires à leur rôle, en dehors du sujet traité, etc. Toutes ces erreurs nées d'un sentiment peu éclairé ou peu attentif, ne sont pas admissibles dans les arts; tout doit y être vrai. Il faut que l'intelligence saisisse son objet tel

qu'il est, et maintienne le sentiment dans la vérité; que les êtres et les objets créés pour exprimer la pensée soient vrais et par rapport à celle-ci et par rapport, sinon à la réalité, du moins aux harmonies de la nature, fondement de l'expression dans l'art, comme dans la création.

CHAPITRE IX.

LA VÉRITÉ DE LA FORME.

SOMMAIRE : *La forme doit être vraie sous différents rapports. — Vérité des types conçus et de ceux déterminés par l'intelligence, types individuels réels ; types d'espèces et de genres réels ; types d'individus, d'espèces et de genres créés par l'intelligence ; types chimériques. — Toutes les formes dans l'art doivent être vraies. — Vérité des formes dans le temps.*

La première condition de la vérité de la forme, c'est que celle-ci corresponde à la pensée. En effet, comme nous l'avons vu, dans l'art, de même que dans la nature et dans l'industrie, la forme n'a de raison d'être que comme réalisation de la pensée. Aussi longtemps que l'art peut s'exprimer sans emprunter ses formes à autre chose qu'à la pensée même, cette vérité seule suffit. Mais comme, d'un côté, la nature est souvent la cause de l'éveil et de la détermination particulière de l'idéal, et que, de l'autre côté, l'art emprunte la plupart du temps ses formes à la réalité, alors même que celle-ci n'est pas l'objet de la pensée ; dès qu'il y a imitation, il faut que la forme soit vraie par rapport à ce que la nature nous offre. Cependant, en tous cas, la vérité de la forme quant à la pensée prime sur la vérité quant à la réalité, parce que l'imitation, dans l'art proprement dit, n'est jamais le but de l'œuvre,

mais le moyen d'expression que choisit librement la pensée pour se traduire à l'extérieur.

L'esprit conçoit les types individuels qu'offre la réalité ; les types abstraits d'espèces et de genres naturels ; les types des genres, des espèces et des individus qu'il crée lui-même en déterminant l'idée d'être au moyen des propriétés qu'il leur donne comme caractères essentiels ou accidentels. Quand la forme de ces êtres est-elle vraie?

Dans la réalité, les types individuels sont vrais pour autant qu'ils sont le produit de la nature opérant librement d'après ses lois. Ainsi les hommes en général naissent avec un corps bien formé et bien constitué; ils ont l'usage de tous leurs membres et de toutes leurs facultés; la différence de leurs propriétés et de leurs aptitudes physiques et morales se manifeste dans leurs traits, leur marche, leur attitude, etc. Quelle que soit la diversité de leurs formes nécessaires à leur but, et de celles qui résultent de leur caractère particulier, ils sont au moins revêtus de quelques-unes des beautés dont le corps est susceptible. Lorsque la nature est troublée dans son opération par des causes quelconques, les êtres qu'elle produit, quoique répondant toujours à l'idée de leur essence, ne réalisent pas toute la vérité dont ils sont susceptibles. La vérité de fait, qui est ici celle de l'individu quelque monstrueux qu'il soit, altère la vérité du type. Un homme né sans yeux ou sans bras, par exemple, sans cesser d'être homme, ne répond cependant pas complètement au type humain.

L'intelligence, saisissant l'individu, est vraie quand elle le conçoit tel qu'il est; qu'elle distingue ce qui en

lui est purement accidentel, par suite de circonstances purement fortuites, ce qu'il y a d'accidentel dans ses propriétés comme individu de telle espèce et de tel genre, et quelles sont les propriétés essentielles du genre et de l'espèce auxquels il appartient. Prend-elle une forme ou une propriété accidentelle pour une propriété ou une forme essentielle, ou vice versa? elle se trompe et ainsi tombe dans l'erreur.

Les types des genres et des espèces n'existent pas dans la réalité; mais l'intelligence les conçoit comme essences susceptibles d'être déterminées, d'une infinité de façons différentes, au moyen de propriétés accidentelles qui, sans en altérer l'essence, donnent aux individus des qualités spéciales et distinctives, leur permettent de vivre et d'agir, et entraînent telle ou telle modification dans les formes ou générales ou particulières. L'intelligence saisit ces exemplaires, ou types génériques et spécifiques, en supprimant, dans les individus, les propriétés et les formes accidentelles ou individuelles, pour ne conserver que celles qui appartiennent à tous les êtres du genre ou de l'espèce. Elle est dans le vrai aussi longtemps qu'elle ne confond pas l'essence avec l'accident et n'attribue point au type abstrait des propriétés et des formes qui appartiennent à l'individu seulement.

L'esprit qui comprend ce que sont les types génériques, spécifiques et individuels, est capable de créer à son tour des individus, des espèces et des genres. Ainsi, tout en restant dans les espèces et les genres naturels, il peut déterminer l'essence par toutes les meilleures qualités, en supprimant les défauts individuels, et réunir, dans la forme du type ainsi obtenu,

toutes les perfections dont il est susceptible. Il produit de cette manière un être supérieur à la réalité, sauf l'existence; car la nature ne réalise jamais toutes les perfections dans un seul individu.

Soit l'homme. L'étude de son être, après avoir écarté tout ce qu'il offre d'individuel et d'accidentel, nous donne une âme intelligente, sensible et libre, unie à un corps doué de forces et de formes nécessaires à sa propre existence et à l'accomplissement du but moral de l'âme. L'étude de son corps nous en apprend la structure, le mécanisme, la forme, et les modifications que celle-ci subit dans l'activité, le repos, etc. Les idées de quantité, jointes à l'idée et au sentiment du beau, nous permettent de déterminer la juste et belle proportion du corps en général et des différentes parties.

L'homme abstrait avec sa forme abstraite ainsi obtenu, on peut individualiser de plus en plus ce type en lui attribuant des propriétés et en mettant sa forme en rapport avec la détermination spéciale de l'essence. De cette manière il est possible de créer une individualité douée d'une intelligence supérieure, d'un sentiment profond uni à une grande bonté, d'une force puissante de volonté exempte de passion et d'erreur; revêtue d'un corps d'une proportion parfaite, vigoureux, dégagé, réunissant toutes les perfections qui résultent de son caractère et toutes les beautés dont il est susceptible. Quoiqu'un tel homme n'existe point, cette création est vraie; car tous les éléments qui la constituent le sont en eux-mêmes et peuvent se trouver ensemble dans cet être, sans le nier ou le détruire. C'est ainsi qu'on détermine ces êtres d'une forme ex-

quise qui, sans avoir de correspondant dans la réalité, en réunissent toutes les perfections, toute la beauté, toute la vérité. Il en est de même pour les espèces et les individus que la pensée crée en elle-même : la forme, si elle correspond à l'idée, est vraie et peut réunir en un seul individu les qualités ou les défauts qu'on leur attribue et qui ne se rencontrent que dans des individus différents, appartenant même à des espèces différentes.

Un écueil est cependant à éviter, c'est de tomber dans le chimérique, à force de vouloir faire de l'abstrait. Créer des individualités supérieures à la nature réelle pour glorifier la grandeur morale, des êtres inférieurs pour flageller le vice et en montrer l'abjection ; réaliser toute la beauté possible dans les corps pour nous rendre sensibles à la beauté extérieure, cela rentre dans le rôle de l'art qui doit nous mener au bien par le beau. Mais c'est un signe de décadence dans l'intelligence et le goût que de chercher à créer des types, qui ne ne peuvent que produire la confusion des idées et des types, comme l'ont fait les Grecs en voulant réaliser l'androgyne ou l'hermaphrodite ; leurs idées et leurs mœurs expliquent bien la cause de cette aberration, mais ne la justifient point.

Les formes des objets quelconques que l'art emploie doivent être vraies, sinon toujours par rapport à l'imitation directe de la nature, du moins relativement à la grande loi de ses harmonies. De là résultent les vérités de la construction, de la perspective, du costume et autres, sur lesquelles nous reviendrons dans notre Esthétique spéciale.

Les formes dans le temps ont aussi leur vérité : il

faut que le son et la parole soient, comme toute autre forme, en rapport avec la pensée. Ils sont plus en dehors de l'imitation de la réalité, mais cependant il est nécessaire qu'ils restent dans la vérité des harmonies de la nature. Le son dont le timbre, l'ampleur et le caractère changent avec le corps qui le produit, doit être en relation avec l'idée ou le sentiment à exprimer : faire entonner une sonnerie guerrière par les trompettes ou les clairons, cela se justifie par le timbre même de ces instruments et leur énergie ; mais rien n'est aussi faux et aussi sot que de charger le hautbois ou la flûte de jouer un air guerrier et martial, parce que ces instruments n'ont aucune relation avec cette idée. Il en est de même lorsqu'on entoure de formes badines une idée sévère qui ne demande que des sons larges et soutenus ; quand on couvre de sonorités ternes l'expression de sentiments joyeux, etc. Certes, certaines circonstances peuvent exiger ces combinaisons, mais alors c'est en vertu d'une intention nettement déterminée, qui en rend vrais l'emploi et l'expression.

La musique cherche parfois à imiter la nature. Pour autant que cette imitation se produise mécaniquement, quelle qu'en soit la vérité, il n'y a pas là de l'art. Si l'imitation se fait par la disposition des instruments, des accords et la combinaison des timbres, elle est d'autant plus vraie qu'elle donne, tout en s'éloignant de l'imitation mécanique et grossière, des effets non identiques, mais analogues à ceux dont elle cherche à reproduire les effets d'impression.

La parole doit de même être en rapport avec la pensée ainsi que le caractère de celui qui parle : les

grandes idées ne se défendent pas dans un style bouffon, ce serait faux ; un homme instruit ne s'exprime pas dans un langage grossier, et ainsi de suite. Elle doit, ainsi que le son, se trouver conforme avec le sujet gai ou triste, sévère ou badin. Mais tout ceci touche plutôt à la vérité de l'expression et rentre dans le domaine de l'Esthétique spéciale.

CHAPITRE X.

LA VÉRITÉ DE L'EXPRESSION.

SOMMAIRE : *L'expression doit être vraie par rapport à l'idée et au sentiment. — Sentiment purement subjectif. — Sentiment subjectif résultant de l'impression d'un objet. — Application.*

Dans l'industrie et la science, la forme n'a pour but que la manifestation de l'idée, la réalisation des calculs, des combinaisons de l'esprit. Dans l'art, elle a le même but; cependant, comme une œuvre d'art n'est pas seulement le résultat d'un calcul, mais l'expression d'une pensée, ou des idées et des sentiments d'une âme en possession d'elle-même, la forme ne doit pas seulement être vraie quant à l'idée, mais aussi quant au sentiment; car, d'un côté, elle exprime le sentiment de l'artiste et, de l'autre, celui des êtres qu'il met en action. Si l'œuvre ne traduit pas ce que l'artiste éprouve devant son idée, sa forme est froide, morte et nullement en rapport avec la pensée complète, qui exige absolument le sentiment subjectif. Si elle rend mal ou incomplètement les sentiments qu'il suppose à chacun de ses personnages, il y a erreur par rapport à la pensée de l'artiste, et par rapport à la réalité ou aux harmonies de la nature.

Les sentiments purement subjectifs, comme nous l'avons déjà vu, ne sont guère directement expressi-

bles que par le son et la parole; ceux-ci en sont même des expressions tellement naturelles que, dans la réalité, ces sentiments se manifestent par des cris, des chants, des paroles, le timbre aigu ou grave de la voix, son articulation lente ou rapide. Il est vrai que, dans la réalité, on trouve aussi la physionomie, le geste, l'allure, etc. ; mais ceux-ci ne peuvent intervenir dans l'art que pour l'improvisation ou lorsqu'un tiers veut réaliser dans sa personne, comme le peintre et le sculpteur le font dans leurs représentations, au moyen de la mimique, jointe même à la déclamation et au chant, les sentiments à exprimer qui ne lui sont pas subjectifs, mais objectifs.

Ainsi un poëte, heureux dans son amour, sent son cœur palpiter de joie; naturellement il chante; ses thèmes sont animés, ses paroles pleines de vie. S'il veut traduire ses émotions dans une œuvre d'art, il lui est possible de les exprimer directement. La forme qu'il imprime à son œuvre doit être en rapport avec son sentiment propre : ses chants ou ses paroles sont gais, alertes; les rhythmes joyeux, remplis d'animation, car telle est leur harmonie naturelle avec le sentiment donné. Certes chacun, d'après son caractère plus ou moins fougueux ou calme, se trouve affecté d'une manière particulière, qui se reflète dans son expression et rend sa forme plus animée ou plus langoureuse; mais le rapport général entre le sentiment et son expression reste le même, malgré les nuances introduites par les différents individus; et nul ne transformera son chant de joie et d'amour en une plainte, sans tomber dans le faux et l'absurde.

Celui qui veut interpréter cette œuvre, soit par la

déclamation ou le chant, soit par les deux modes réunis, doit conserver ce même rapport, sinon il fausse le caractère de la création artistique. En outre, s'il réalise dans sa personne, par la mimique, l'expression des paroles ou du chant, il faut qu'il mette sa physiomie et ses gestes en rapport de vérité avec le sentiment à exprimer, sans quoi il est dans le faux, le laid, la charge, la grimace.

Il faut, comme nous l'avons vu, que le sentiment subjectif ou l'impression produite par un objet sur l'âme de l'artiste soit vraie. Cette modification qu'il veut traduire au dehors pour la faire partager aux autres, doit donc se refléter dans la forme; car celle-ci n'a d'autre signification que celle qu'on lui donne. Nous avons constaté, pour le paysage et le portrait, d'où vient cette impression et comment elle se manifeste. Pour qu'elle soit vraie, la forme doit tout d'abord être en relation intime de ressemblance avec la réalité, si celle-ci sert de modèle ou de fondement à l'idéal; et ensuite traduire le sentiment propre de l'artiste eu égard à ce qui, dans ce modèle, l'a frappé le plus et l'a poussé à idéaliser son objet en tel sens. Si la pensée seule sert de base à l'idéal et si la forme empruntée à la nature est uniquement là comme signe de la pensée, il faut qu'il y ait d'abord relation entre le signe ou le sujet et la forme, et la chose signifiée ou la pensée; ensuite que la forme soit en rapport de ressemblance avec la réalité à laquelle on l'emprunte; enfin qu'elle traduise l'impression que non seulement l'idée avec son sentiment objectif, mais aussi le sujet et la forme ont produite sur l'âme. Si une ou plusieurs de ces vérités font défaut, l'œuvre est fausse sous ce

rapport et, à mesure que de pareilles erreurs dominent, elle finit par n'être plus rien.

Supposons qu'un peintre veuille célébrer la grandeur morale de l'homme. Une foule de personnages historiques, ou fabuleux, ou même de pure imagination personnelle se présentent; de même une infinité d'actions pour chacun d'eux. L'individu et le fait peuvent être bien ou mal choisis et par conséquent vrais ou faux par rapport à l'idée : la grandeur morale de l'homme. Si l'on prend un martyr de la vérité, de la liberté, du devoir, sacrifiant tous ses avantages propres, ses jouissances, sa vie, pour le bien, la vérité, la justice, le choix est bon, car entre ces faits et l'idée qui les motive, il se trouve un rapport réel : l'immolation de soi-même pour un noble but prouve la grandeur morale. Si, au contraire, on prenait un individu livré au plaisir, préférant la richesse, la jouissance au devoir, à la justice, le choix serait mauvais par la raison inverse.

Le peintre choisit comme type Socrate, qui remplit les conditions de la grandeur morale. Vient le choix de l'action : sculpteur, Socrate fit, dit-on, des statues d'une grande beauté; soldat, il se distingua dans plusieurs actions par son courage; philosophe, il enseigna la morale à la jeunesse corrompue d'Athènes; tourmenté par une femme violente et emportée, il s'exerçait à la patience et à la douceur; accusé d'athéisme, il se défendit avec une noble fermeté; condamné à mort, il ne voulut point s'évader et but la ciguë en dissertant sur l'immortalité de l'âme et la justice de Dieu. Chacun de ces faits présente quelque grandeur morale, mais sa mort surpasse tous les autres et répond le mieux à

la donnée. Voilà la vérité du sujet relativement à l'idée que le peintre se propose d'exprimer.

Il faut maintenant la vérité quant à la réalité. Socrate, après avoir renvoyé sa femme et ses enfants, but la ciguë, continua son entretien avec ses disciples, se coucha sur le dos et mourut en lançant une dernière ironie au polythéisme grec. Le peintre est libre de choisir un de ces instants si magnifiquement décrits dans le sublime dialogue, Phédon, de Platon. Le lieu de la scène est une prison; les personnages sont Socrate, ses disciples et, selon le moment choisi, le serviteur des onze ou l'esclave et l'exécuteur; les accessoires, un lit, une coupe, quelques siéges, si l'on veut. Le portrait de Socrate est connu, d'autres peuvent l'être; il faut les conserver. Il en est de même des costumes; certes on peut draper les personnages, d'autant plus que les vêtements s'y prêtent et qu'ainsi, sans altérer la vérité, on augmente la beauté. Voilà la vérité quant à la réalité du fait choisi.

Vient la vérité de l'expression du sentiment. Le peintre a pour idée première : célébrer la grandeur morale de l'homme; celle-ci doit dominer dans toute l'œuvre dont elle est le cachet distinctif et principal, la raison d'être. Cette grandeur, encore mieux sentie par le sujet et ses circonstances, fait naître l'admiration devant l'homme dont on représente la mort, provoque le sentiment du sublime qui résulte de ses dernières paroles, et inspire la tristesse que doit produire un supplice aussi injuste infligé à un homme aussi juste. Ces sentiments sont vrais, car leur raison est contenue dans l'objet; leur expression devra se trouver dans l'œuvre avec toute sa vérité.

Comment l'artiste y parviendra-t-il sans avoir besoin de commentaire? La tête de Socrate, qui est à conserver pour la vérité réelle, est laide; il lui imprimera toute la grandeur morale d'un homme calme devant la mort, et encourageant ses disciples par l'idée de l'immortalité de l'âme et de la justice divine. D'après l'âge de chacun des assistants, la grandeur de caractère qu'il leur sait ou leur suppose, il exprimera le respect, l'admiration, le sentiment du sublime qu'ils éprouvent en face de cet homme supérieur en ce moment suprême, et la douleur qu'ils souffrent de le voir mourir. Ainsi l'artiste exprime et partage ses propres sentiments, qui sont le fond de ce qu'il suppose et imprime aux autres. Voilà donc la vérité du sentiment subjectif également acquise.

Vient une dernière vérité à réaliser, c'est que, dans le rendu des sentiments, on reste dans le vrai relativement à la nature; que les traits expriment bien la douleur, l'admiration; que, sous prétexte de sentiment, on n'outre pas, on ne tombe pas dans les excès de gestes, dans la grimace, la pose, la charge qui défigurent et sont incompatibles avec toute expression vraie et belle.

CHAPITRE XI.

LA BONTÉ DES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS DE L'ART.

SOMMAIRE : *Le bien dans la pensée : les types conçus ou créés par l'intelligence humaine.—Défense directe ou indirecte du bien contre le mal. — Le sentiment du bien éveillé par les beautés de la nature et du sentiment. — Des œuvres légères. — Le bien dans la forme et l'expression.*

Le bien, comme nous l'avons vu, est essentiel à toute chose, attendu qu'il en constitue le but. Le bien moral est le but essentiel de l'homme; l'art est pour lui un moyen d'arriver à cette haute perfection par l'attrait de la beauté, comme la science en est un autre pour y atteindre par la lumière de la vérité.

L'intelligence humaine, concevant les types des êtres, saisit en même temps leur fin, car celle-ci est déterminée par leurs moyens. Ce n'est que par défaut de connaissances ou par erreur du raisonnement que l'esprit ne découvre pas ce but, ou trouverait que c'est le mal. Les types que l'homme crée, en déterminant les idées générales au moyen de propriétés particulières, doivent également avoir leur fin. En effet, s'il n'attribuait pas de but aux êtres qu'il crée, comment les douerait-il de moyens? Les facultés, les qualités qu'il suppose à sa création, pourraient-elles être des moyens sans raison? Cela est absurde; le but est aussi

inséparable des moyens que ceux-ci du but ; qui dit l'un, affirme l'autre.

Toutes les facultés de l'âme et du corps ont été données à l'homme pour atteindre sa propre fin, la perfection morale. La réalisation plus ou moins complète de ce but absolu constitue pour l'âme le bonheur, qui est pour elle ce que la santé est pour le corps : son état naturel, sa vie complète avec tout le calme, la force et la jouissance qu'elle peut produire. Toute action sérieuse, réfléchie et raisonnable de l'homme doit tendre vers la possession de son bien réel et de tout ce qui peut y contribuer, ou y mener. Les êtres et les objets que l'artiste produit dans sa pensée et réalise dans son œuvre doivent donc tendre tous vers ce but absolu soit directement, soit indirectement.

En défendant les grands principes de la raison, le beau, le vrai, le bien, le juste; en créant des types ou en prenant dans la réalité des exemples de la grandeur morale, de la vertu, de l'abnégation, de l'héroïsme, pour les célébrer et montrer ce dont l'homme est capable, l'artiste mène directement au but, en éveillant l'idée du bien et par là l'idéal de nous-mêmes. Il obtient un résultat identique en combattant les erreurs, les préjugés, l'ignorance ; en flagellant le vice, l'égoïsme, le dévergondage du cœur et de l'esprit ; en persiflant les travers qui faussent les caractères et écartent l'homme de sa voie ; en montrant les dangers qui résultent de l'étourderie dans les choses sérieuses de l'existence. Il va à l'encontre du bien s'il met son génie au service du mal pour répandre l'erreur, ridiculiser la vertu, glorifier le vice, fausser

l'esprit et corrompre le cœur par des idées et des sentiments subversifs qui détournent l'homme de son but, aveuglent son sens moral, lui ravissent sa liberté et lui font perdre le sentiment de sa dignité, de ses devoirs et de ses droits.

En prenant pour objet les beautés de la nature, les sentiments qui échauffent et épanouissent l'âme, la font agréablement jouir de la possession d'elle-même, de la contemplation des beautés réalisées dans la création, l'artiste tend au bien, car il éveille le sentiment du beau et par lui le sentiment du bien; il appelle l'attention de l'âme sur l'idéal dont toutes les beautés de la nature et de l'art ne sont que des déterminations particulières.

Si l'artiste a pour simple but de récréer l'esprit pour le reposer, d'amuser, d'exciter la joie, le rire en montrant le côté plaisant des choses, le ridicule qui s'attache à certaines gens, dans certaines situations, où eux-mêmes se sont étourdiment jetés, il a encore pour but le bien, parce que, d'un côté, la joie rend l'âme sereine, heureuse et bienveillante, et que, de l'autre, il montre des choses à éviter, quoique leurs conséquences ne soient ni graves, ni funestes.

En ornant même des meubles, de simples ustensiles de ménage, l'art par le beau touche au bien, en développant le goût et la sensibilité, qualités qui perfectionnent l'homme et le rapprochent de son but.

La forme et l'expression doivent être bonnes et écarter tout ce qui est grossier, bas, ignoble. La vérité ne peut être ici invoquée; car si de telles choses sont dans la réalité, l'art n'est pas astreint à les prendre et, s'il les traite, il a la liberté de les transformer

d'après la pensée, de choisir les moments, les situations, les formes qui, tout en restant en rapport avec le vrai réel, ne vont pas à l'encontre du bien ou du beau moral. Du reste la grande vérité de la forme dans l'art ne dépend pas de la reproduction matérielle, mais de sa relation avec la pensée. Les pensées grandes, nobles, belles et bonnes, à quelque degré que ce soit, ne peuvent revêtir une forme ignoble et vile, car elle serait en contradiction avec la pensée même, quelle que soit l'habileté du faire. Les pensées mauvaises en elles-mêmes sont indignes de l'art.

Dans tous ses éléments donc, l'art est capable de tendre vers le bien, parce que la beauté de la forme, à défaut même de la beauté de la pensée, éveille le sentiment du beau qui est intimement uni à celui du bien et élève l'homme à la contemplation et à la réalisation de son propre idéal.

FIN.

